HOLZSCHNITZEREI UND TISCHLERKUNST DER RENAISSANCE UND DES BAROCKS IN ESTLAND

ÕPETATUD EESTI SELTSI TOIMETUSED
VERHANDLUNGEN DER GELEHRTEN ESTNISCHEN GESELLSCHAFT
COMMENTATIONES LITTERARUM SOCIETATIS ESTHONICAE
XXXIV

STEN KARLING

HOLZSCHNITZEREI UND TISCHLER-KUNST DER RENAISSANCE UND DES BAROCKS IN ESTLAND

67/86

ÕPETATUD
EESTI SELTS
1838

DORPAT 1943

Est-A
Tartu Riikliku Ülikooli
Raamatukogu
15466

AfV. Nr. I/0063. Auflage: 2500 Exempl. Papier: ETK Papierfabrik, Reval u. chem. Papierfabrik W. Johanson, Reval; 72×100 u. 67×95. Druck u. Buchbinderarbeiten: Druckerei K. Mattiesen, Dorpat.
Erschienen im Juli 1943. Verkaufspreis: RM. 12.50 u. 15.—.

Den jungen Kunsthistorikern Estlands
1933—1940

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Inhaltsverzeichnis VII
Vorwort IX
Archivabkürzungen XII

Einführung 1

Kunsthistorischer Überblick 1
Wesen und Begrenzung der Aufgabe 6
Die Zunftverhältnisse der Meister 9

Holzschnitzerei und Schnitzer in Reval in den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts 16

Nordische Renaissance 21

Das Auftreten der ersten Renaissanceformen 21
Die Renaissancegestühle der Nikolaikirche in Reval 27
Die Kanzel in der Kirche zu Randen 38
Zwei holländische Schnitzer 41

Berent Geistmann 41
Gert Bavendamp 52

Lübischer Import am Anfang des XVII. Jahrhunderts 54
Einige Kanzeln auf Ösel 61
Balthasar Raschky 71
Die Kanzel der Heiligengeistkirche zu Reval 81

Die Tradition der Renaissance wird gebrochen 89

Tobias Heintze 89

Heintze d. Ä. und d. J. am kurländischen Hof 89
Heintzes erste Arbeiten in Reval 106
Der Altaraufsatz und die Kanzel in der Kirche zu Kegel und diesen nahestehende Arbeiten 122
Das Epitaph des Johann Müller 131
Heintze wieder in Kurland 135
Kurländische Werke, die unter Heintzes Einfluss entstanden sind 149
Die Kanzel in Rügenwalde 153
Heintzes letzte Jahre 157

Adam Pampe 160
Lüdert Heissmann 162
Hans Wentzel 170

Der Knorpelstil in seiner Blüte 180
Bogislaus Rosens Meister 180
Franz Hoppenstätt 180
Andreas Michaelson 190
Elert Thiele 205
Die Empore in der Nikolaikirche und die Kanzeln 205
Der Fries im Rathaus von Reval und die Emporen der Heiligengeistkirche 222
Das Kruzifix in Narva 234
Einige Thiele nahestehende Arbeiten 236
Berent Lorentz 239
Der Meister in der Kirche von Goldenbeck 243
Vom Knorpel zum Akanthus 248
Einige eingeführte Arbeiten. Berent Genau 248
Christian Ackermann 254
Der Altaraufsatz und die Kanzel in der Kirche zu Luggenhusen 254
Die Taufkammer in der schwedischen Kirche 257
Ackermanns Kanzeln 264
Altaraufsätze mit zurückbleibendem Knorpel 284
Altarwerke in strengerem Stil 295
Stechers Epitaph und andere Arbeiten 306
Die Wappenepitaphien 312
Christian Ackermann d. J., Bildhauer in Hannover 323
Lorentz Mühlenhoff und Anthony Eckmeyer, Bildhauer in Narva 328
Akanthus und Blumenwerk 334
Johann Georg Heroldt 334
Joachim Armbrust 337
Jakob Leu 343
Einige Meister in Nordlivland 348
Die Kanzel in der Johanniskirche zu Dorpat 348
Thomas Öhmann 352
Johann Dietrich Neuhausen 354
Friedrich Weiss 361
Spätbarock 368
Estland unter russischer Herrschaft. Schlossstuckaturen und Prachtbilderwände 368
Johann Valentin Rabe 375
Quirinus Rabe 397
Kanzeln und Altaraufsätze des XVIII. Jahrhunderts 407
Verzeichnis der Tafeln und der Abbildungen 422
Personenregister 433
Register der Kunstdenkmäler 443
Bildernachweis 451
Karte

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit ist im Zusammenhang mit der Inventarisierung der Kunstdenkmäler Estlands entstanden, die seit mehreren Jahren mit staatlicher Unterstützung von dem Kunsthistorischen Institut der Universität Dorpat betrieben worden ist. Obwohl eine absolute Vollständigkeit nicht angestrebt wurde, bestand doch der Wunsch, die meisten Denkmäler der Holzplastik und der Tischlerkunst der Renaissance und des Barocks zu erwähnen, auch wenn es bisweilen nur in der Form einer Anmerkung geschah. Wegen der verhältnismässig geringen Ausdehnung des Gebiets und der Einheitlichkeit der Qualität konnte diese Absicht, wie ich hoffe, durchgeführt werden, ohne die Darstellung zu belasten oder die Hauptlinien zu verhüllen. Die Schilderung der kunsthistorischen Entwicklung in Estland auf dem hier gewählten Gebiet, die Kennzeichnung der Künstler, die sie vertraten, und deren Einfügung in den grösseren europäischen Zusammenhang, war der Hauptzweck dieser Arbeit. In erster Linie wollte ich einige Kapitel der Kunstgeschichte Estlands schreiben, aber es war mir dabei klar, dass ich zugleich eine Lücke in der Kenntnis der Plastik des ganzen protestantischen Nordens füllte. Die Meister, die kürzere oder längere Zeit in Estland tätig waren, gehören zugleich auch der Kunstgeschichte Norddeutschlands, also Lübecks, Mecklenburgs, Schleswig-Holsteins, Ostpreussens sowie derjenigen Dänemarks oder Schwedens an.

Die Archivforschungen, die das lokalhistorische Material lieferten und es möglich machten, beinahe jedes Werk mit einem Meisternamen zu verbinden, wurden hauptsächlich im Stadtarchiv von Reval und im Staatlichen Zentralarchiv in Dorpat nebst den Stadtarchiven in Narva und Dorpat und dem Staatlichen Archiv in Riga betrieben. Auch die lokalen Kirchenarchive gaben oft wertvolle Nachrichten. Zur Durchführung dieser Forschung wie für Reisen in Estland und Lettland erhielt ich Zuschüsse von der

Gelehrten Estnischen Gesellschaft und der Universität Dorpat. Bei meinen vergleichenden Studien und Archivforschungen in Deutschland, Dänemark, Holland und Belgien habe ich meine Reisekosten aus dem Schwedischen Humanistischen Fonds bestreiten können.

Dem Vorstand der Gelehrten Estnischen Gesellschaft muss ich für die Aufnahme der Arbeit in die Reihe ihrer Veröffentlichungen, sowie für die Unterstützung, die ich von ihr, besonders in der Zeit des Abschlusses der Arbeit empfangen durfte, meinen ehrerbietigen Dank ausdrücken. Vor allem gilt meine Dankbarkeit dem Vorsitzenden der Gesellschaft, Professor H. Moora, für sein grosses Entgegenkommen und das aufmunternde Interesse, das er für meine Arbeit bewiesen hat. Dank schulde ich ebenfalls dem derzeitigen Denkmalschutzinspektor Mag. E. Laid für die Unterstützung, die er dem Kunsthistorischen Institut gewährt hat, und die auch dieser Arbeit zugute gekommen ist. Den Leitern und Angestellten der Archive und Bibliotheken, die ich benutzt habe, bin ich für ihr Entgegenkommen und für wertvolle Hinweise dankbar. Die Denkmälerverwaltung in Riga hat mir das Studium der Denkmäler Lettlands nach Photographien und Aufmessungen ermöglicht. Bei meinen Studien in Lettland war mir Prof. P. Kampe sehr behilflich. Er, wie auch Prof. B. Vipers, hatte die Liebenswürdigkeit, mir Photographien zur Verfügung zu stellen. Denselben Dienst haben mir weitgehend für Finnland Dr. C. A. Nordman, Helsingfors, und für Schweden Antiquar Bertel Waldén, Örebro, erwiesen.

Dr. M. Wrangell und Frl. Mag. M. Schmiedehelm, die gewisse Teile der Arbeit ins Deutsche übersetzt haben, bin ich für ihren wertvollen Einsatz dankbar. Frl. Mag. Schmiedehelm, die zusammen mit Fr. Dr. D. Kieckers das Buch einer sprachlichen Prüfung unterzogen hat, hat sich auch in dieser Hinsicht meinen Dank verdient. Für die schnelle und korrekte Arbeit der Reinschrift danke ich Frau H. Kaseoru. Meiner Frau, cand. phil. Kerstin Karling, die den grössten Teil der Arbeit übersetzt und mir auch in anderer Hinsicht unschätzbare Hilfe geleistet hat, schulde ich die grösste Dankbarkeit.

Dorpat, den 30. März 1941.

Sten Karling.

Nach Abfassung dieses Vorwortes musste Prof. S. Karling Dorpat eilig verlassen, ohne dass er alle Einzelheiten der Handschrift hätte überprüfen können. Vor seiner Abreise hatte er jedoch der Gelehrten Estnischen Gesellschaft die Vollmacht erteilt, sein Werk gegebenenfalls auch ohne seine persönliche Mitarbeit unter der Aufsicht von Prof. A. Tuulse herauszugeben. Diesen Weg beschritt die Gelehrte Estnische Gesellschaft dann auch, als das Werk im Oktober 1942 zum Druck zugelassen wurde. Da der Verfasser die Drucklegung selbst nicht leiten konnte, so hat sich die Gesellschaft bemüht, mehrere Fachkräfte heranzuziehen. Prof. J. Volkmann hat das Werk im Manuskript gelesen und stilistische Verbesserungen gemacht. Bei den Korrekturen haben wir die wertvolle Mithilfe unseres Mitarbeiters Prof. S. Aaslava in Anspruch nehmen können. Besonders viel Dank schulden wir Dr. K. H. Esser (Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg), der uns sowohl bei sprachlichen als auch inhaltlichen Fragen unersetzliche Hilfe geleistet hat. Die Fussnoten hat Herr O. A. Webermann besonders in bezug auf die Baltika einer Nachprüfung unterzogen. Die Register sind von Frl. Mag. O. Paris zusammengestellt worden. Sonstige Redaktions- und Korrekturarbeit hat der Unterzeichnete besorgt.

Die Druckerei Mattiesen hat sich um das Werk so bemüht, wie es unter den gegebenen Verhältnissen überhaupt nur möglich war.

Dorpat, den 30. März 1943.

Dr. A. Raun,

Schriftleiter der Veröffentlichungen
der Gelehrten Estnischen Gesellschaft.

Archivabkürzungen.

CAE = Estländisches Consistorialarchiv (Eestimaa Konsistooriumi Arhiiv).

GGAE = Estländisches Generalgouverneursarchiv aus der schwedischen Zeit (Eestimaa rootsiaegne Kindralkuberneri Arhiiv).

KVAOe = Archiv des Oeselschen Oberkirchenvorsteheramtes (Saaremaa Ülemkirikueesseisja-ameti Arhiiv).

RiAE = Estländisches Ritterschaftsarchiv (Eestimaa Rüütelkonna Arhiiv).

StAD = Stadtarchiv Dorpat (Tartu Linnaarhiiv).

StAN = Stadtarchiv Narva (Narva Linnaarhiiv).

StAR = Stadtarchiv Reval (Tallinna Linnaarhiiv).

ZAD = Zentralarchiv Dorpat (Eesti Riigi Keskarhiiv).

Einführung.

Kunsthistorischer Überblick.

Die Skulptur des protestantischen Nordens des XVI. und XVII. Jahrhunderts hat in den letzten Jahren das Interesse der Forschung immer mehr angezogen. Recht lange ging man etwas gleichgültig an dem Kunstschaffen dieser Epoche vorüber, der es an grossen Meistern und Werken mangelte und die an das Dekorative gebunden war. Die Kunstgeschichte des Mittelalters lockte durch ihre mächtigeren Werke und tieferen Probleme. Gern machte man bei Dürer halt. Nur die eifrige Lokalforschung vertiefte sich in diese Kunst, die noch in den meisten alten Kirchen und Städten Nordeuropas lebendig, ja, oftmals das einzige ist, was neben den Kirchenbauten von Kultur und Menschen vergangener Zeiten zeugt. Im Archiv fand man die Namen der Meister und deren Werke. Allmählich mussten indessen auch der Kunstwissenschaft für die Bedeutung dieser Kunst in der Kunstgeschichte die Augen aufgehen [1]. Sie erkannte ihren Wert vor allem

[1] A. E. Brinckmann Barockskulptur, Handbuch der Kunstwissenschaft (Berlin-Neubabelsberg 1917), in dem der norddeutschen Skulptur des Barocks eine knappe, aber aufschlussreiche Übersicht gewidmet ist, und in dem einige, früher von der Lokalforschung zwar entdeckte, in weiteren Kreisen aber wenig bekannte Meister wie Münsterman und Gudewerdt in einen grösseren Zusammenhang gefügt werden. Für das Verständnis der Plastik zwischen der Gotik und dem Hochbarock ist auch die Arbeit von Adolf Feulner Die deutsche Plastik des siebzehnten Jahrhunderts (München 1926) von Bedeutung, obgleich hier die norddeutsche Skulptur wenig und die Holzplastik nur durch Münsterman vertreten ist. Ein Buch, das mehr gibt, als der Titel verspricht, ist L. Bruhns Würz-

dort an, wo es galt, das verwickelte und interessante Problem zu verstehen, welches der Übergang vom Mittelalter zur neuen Zeit in der Kunstgeschichte aufstellt, und die Frage zu lösen, in welcher Weise der gotische Norden auf die italienische Renaissance reagierte, und wie sich die darauffolgende Entwicklung abspielte. Besser als die Architektur, in der das Neue sich erst in Kleinigkeiten dem Alten anfügt, bevor es ganz übernommen wird, besser als die in der Stoffwahl einseitige und formell unselbständige Malerei lässt uns die Plastik die eigene Kulturentwicklung des Nordens erkennen. Auf diesem Gebiet gab man das gotische Erbe zugunsten der neuen Formen niemals auf, hier hat man sich niemals sklavisch den Vorbildern der italienischen Renaissance unterworfen. Die verschiedenen Elemente beeinflussen einander in einem faszinierenden Wechselspiel und bieten Möglichkeiten zu einem freien Spiel der Phantasie, welche zu einer Zeit, als das Dekorative über allem stand, die komplizierten, abstrakten Bildungen hervorbrachte, welche uns als Rollwerk, Beschlagwerk und Knorpel bekannt sind. Ferner ist die Plastik diejenige Kunstart, welche, vom sozialen Standpunkt betrachtet, alle Schichten vertritt. Dies ist die eigene Kunst des Volkes, die sich zugleich in den Dienst der Fürsten stellt. Als zwei ebenbürtige Grössen stehen hier Herrenkunst und Handwerkerkunst Seite an Seite. Auch ist es die Plastik, in welcher die protestantische Religiosität sich in Formen auszudrücken vermag, die nicht der katholischen Kunst entlehnt sind, die aber an Inbrunst und Stärke gut mit jener verglichen werden können.

---

burger Bildhauer der Renaissance und des werdenden Barock (München 1923). Für die Plastik Norddeutschlands des XVI. und XVII. Jahrhunderts fehlen zusammenfassende Arbeiten. Die Resultate der Forschung müssen meistenteils in den lokalen Zeitschriften und Jahrbüchern gesucht werden. Umfassende Materialsammlungen bieten jedoch A. Ulbrich Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreussen I—II (Königsberg 1926—29) und P. J. Meier Das Kunsthandwerk des Bildhauers in der Stadt Braunschweig seit der Reformation (Braunschweig 1936). Besonders zahlreich fliessen die Beiträge zu der schleswig-holsteinischen Plastik, unter denen wir hier besonders die Forschungen von K. Stork erwähnen. Das pommersche Material ist von H. Bethe und Ilse Römer behandelt worden, das hannoversche von C. Schuchardt und F. Bleibaum. Von den vorhandenen monographischen Darstellungen nennen wir besonders

Während die Steinskulptur — ebenso die in Bronze, soweit sie vorkommt — in ihrem Wesen eine höfische Kunst darstellt und daher an das Ideal der Renaissance und des Humanismus mehr gebunden ist, ist die Holzskulptur in ihrer Tendenz volkstümlicher. Sie wurde meistens vom Rat und von der Bürgerschaft der Städte in Anspruch genommen und lange Zeit nur von zunftgebundenen Handwerkern, den Schnitzern, ausgeführt. Die Holzschnitzer des XVI. und XVII. Jahrhunderts setzten unmittelbar die in der spätgotischen Plastik herrschenden Traditionen fort. Sie übernahmen ihre Aufgaben, indem sie hauptsächlich für die Ausschmückung der Kirchen mit Altaraufsätzen, Bänken und Kanzeln arbeiteten. Auch von Privaten bestellte Werke wie Epitaphien fanden oft in der Kirche Aufstellung. Wie zur Zeit der Spätgotik, so wurde auch jetzt das Rathaus mit Paneelwerk und Bänken geschmückt. Der Geist der Gotik, ihre dynamische Kraft lebt in der Holzschnitzerei der Handwerker weiter, um sich, nachdem die erste Bewunderung für das Fremde nachgelassen hatte, in selbständigen Formen mit derselben Kraft und Leidenschaft wie in der Spätgotik zu behaupten. Es ist vor allem die Holzplastik, in der das Knorpelbarock als direkter Erbe der Spätgotik auftritt.

Nur nach zähem Widerstand gaben die Männer der Holzplastik ihre Eigenart zugunsten der neuen mächtigen Strömung des internationalen Akademismus auf, der in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts Nordeuropa überflutete. Ihre berufliche

---

Martha Riesebieter Ludwig Münsterman (Berlin 1930) und Klaus Hinrichsen Tönnies Evers (Hamburg 1937), die bedeutende Beiträge zur Kenntnis der Problematik und Kunstverhältnisse der Zeit bilden. — Eine wichtige Rolle für das Verständnis der nordeuropäischen Renaissance- und Barockplastik hat auch die fruchtbare Forschung auf dem Gebiete der Ornamentik gespielt. Das neuerwachte Interesse, das im vorigen Jahrhundert der Renaissance- und Barockplastik entgegengebracht wurde, kommt u. a. durch A. Lichtwark Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance (Berlin 1888) zum Ausdruck. Bei der modernen Erforschung des Ornaments gehen M. Deri Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik (Halle 1905) und vor allem R. Hedicke Cornelis Floris und die Florisdekoration (Berlin 1913) voran. P. Jessen gab eine zusammenfassende Übersicht in Der Ornamentstich (Berlin 1920) und Meister des Ornamentstichs (Berlin 1921—24). R. Berliner bot in Ornamentale Vorlageblätter (Leipzig 1926) ein reiches Material. Wichtige Fragen suchen

Geschicklichkeit fand noch Anwendung im Akanthuswerk, das sich unter ihren Händen in nordisches Eichenlaub oder Disteln verwandelte. Doch hatte die handwerkbetonte Holzschnitzerei ihre kunstgeschichtliche Bedeutung damals bereits eingebüsst.

Den grössten Reiz bietet diese Kunst in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts. Das XVI. Jahrhundert ist eine empfangende Zeit, in der sich neue Formen mit den alten mischen. Nach dem eher bürgerlichen, obwohl humanistisch gefärbten Stil, der in der Ornamentik der Kleinmeister seine Ausprägung fand, übernahm ein prachtvoller Luxusstil die Führung. Ausgebildet in Fontainebleau und in den Niederlanden, dominierte er bald mit seinem Roll- und Beschlagwerk und seinem manieristischen Figurenstil in dem grössten Teil Norddeutschlands. Erst am Ende des Jahrhunderts, als der Verschmelzungsprozess abgeschlossen war, regte sich ein neuer, bisher zurückgehaltener Drang nach Ausdruck, die dekorative Hülle zu durchbrechen. Diese Reaktion, die sich nach verschiedenen Richtungen auswirkte, war aus dem Volk selbst herausgewachsen und schöpfte ihre Nahrung aus mittelalterlichem Boden.

Die Kunst, welche sich um die Jahrhundertwende Bahn bricht, ist auch noch in der Folgezeit mit dem Dekorativen verbunden, jedoch dessenungeachtet zugleich bestrebt, einen neuen, beseelten Inhalt darzustellen. Da diese Kunst je nach dem ökonomischen,

---

W. K. Zülch (Die Entstehung des Ohrmuschelstiles, Heidelberg 1932) und Felicitas Rothe (Das deutsche Akanthusornament des XVII. Jahrhunderts, Berlin 1938) zu lösen. In diesem Zusammenhang muss auch die Arbeit von H. Rudolph Die Beziehungen der deutschen Plastik zum Ornamentstich (Berlin 1935) erwähnt werden. — Neben der deutschen Forschung kommt auch die Skandinaviens, Finnlands und des Baltikums in Betracht. Zum Teil liegen hier schon zusammenfassende, obwohl nicht erschöpfende Darstellungen vor. Schon 1911 gab Ch. A. Jensen eine Übersicht der reichen und interessanten dänischen Holzplastik (Danmarks Snedkere og Billedsnidere i Tiden 1536—1660, Köbenhavn 1911). Vier Jahre später analysierte Gregor Paulson von modernen Gesichtspunkten aus die Renaissanceplastik Schonens (Skånes dekorativa konst, Stockholm 1915). Beiträge zum schonischen Material geben auch die Arbeiten von O. Rydbeck Studier i Skånes renässans- och barockskulptur (Lund 1917) und von U. Otterstedt Från gotik till renässans (Lund 1929). Die Holzskulptur in Mittelschweden wurde zum ersten Mal von H. Rabén

sozialen und religiösen Milieu, in welchem sie zu Hause ist, ebenso wechselt, wie nach dem verschiedenen Grad der Beeinflussung, die sie von der parallel bestehenden italienisierenden oder französisch-niederländischen Richtung empfängt, so ist das Gesamtbild um 1600 ausserordentlich kompliziert. Durchgehend macht sich eine Tendenz bemerkbar, den Zeitstil zu sprengen, um etwas Persönliches zum Ausdruck zu bringen. Das Ringen um einen geistigen Ausdruck und die Reaktion gegen das antikisierende Renaissanceerbe verleiht dieser Kunst meist einen manieristischen Charakter, jedoch von ganz anderer Art als der sensuelle höfische Manierismus. Ein durch die geistigen, materiellen und politischen Verhältnisse bedingter Pessimismus gibt ihr einen Charakter von Unruhe, Angst und Schmerz, zugleich aber auch von beschaulicher Resignation und Innigkeit, ja sogar Trotz.

Nach dem Dreissigjährigen Krieg machte diese Stimmung einer mehr optimistischen Gesinnung Platz, die mit dem steigenden Wohlstand Hand in Hand ging. In ihrer neuen barocken Form durchdrang die humanistische Kultur auch die Bürgerschaft, die nach Kräften die Aristokratie nachahmte. Die reiche Kaufmannschaft Hollands stand an der Spitze eines Klassizismus, welcher siegreich Nordeuropa durchzog. Er bahnte den Weg für das Hochbarock, das, wenngleich in seinem Ursprung und Wesen katholisch, ein angemessener Ausdruck für den fürstlichen Absolutismus war. In dieser Flut von pompösen, doch innerlich leeren Formen ertrank die nordische Handwerkerkunst.

---

zusammenfassend geschildert (Träskulptur och snickarkonst i Uppsverige under renässans och barock, Stockholm 1935). Der grosse Holzbildhauer des Hochbarocks in Schweden, Burchardt Precht aus Bremen und Hamburg, wurde schon 1905 in einer Monographie von Johnny Roosval (Hofbildhuggaren Burchardt Precht, Sveriges allm. konstförenings publ. 14) behandelt. Von der finnländischen Holzskulptur des XVII. Jahrhunderts sind bisher nur die Kanzeln ausführlicher untersucht worden (Nils Cleve Predikstolar och predikstolskonst i Finland intill år 1700, Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland CCXXIX, Helsingsfors 1932). Der Barockkunst Lettlands hat B. Vipers ein Buch gewidmet, wo auch von der Holzplastik die Rede ist (Latvijas māksla baroka laikmetā, Riga 1937, und Baroque art in Latvia, Riga 1939; es wird die englische Ausgabe zitiert). Beiträge zur Geschichte der Bildhauerkunst in Riga hat P. Campe gegeben.

Wesen und Begrenzung der Aufgabe.

Zentrum des Kunstgebietes, in dem diese Kunst sich entwickelte, war das nördliche und westliche Deutschland. Es schliesst sich Skandinavien, Finnland und das Baltikum an. Von besonders grosser Bedeutung für die Entwicklung war Nordwestdeutschland, wo Lübeck seine aus dem Mittelalter übernommene Stellung als Kunstzentrum noch lange beibehielt. An Holzplastik und Holzschnitzerei besonders reich waren die Provinzen Mecklenburg, Oldenburg, Schleswig-Holstein und Ostpreussen. Aber auch Dänemark, Schweden und das Baltikum nahmen eine hervorragende Stellung ein. Um einen allseitigen Überblick über diese Kunst zu gewinnen, muss dieser ganze Umkreis mit in Betracht gezogen werden. Es verhält sich nämlich nicht so, dass wir im äussersten Norden und im fernsten Osten bloss einen provinziellen Reflex in blasseren Farben und gröberen Formen derjenigen Kunst finden, die in Deutschland blühte. Infolge der Wanderungen der Meister war die Kunst in diesem ganzen weiten Gebiet in grossen Zügen von gleicher Qualität und verfolgte im allgemeinen dieselbe Entwicklung. Erstklassige Meister arbeiteten überall neben weniger talentierten, wenn man auch zugeben muss, dass die Konzentration der Begabungen im Zentrum am stärksten war, wie die Entwicklung von hier aus dirigiert wurde. Dagegen verliehen aber das fremde Milieu und die Art der Aufträge den Arbeiten der an der Peripherie wirkenden Künstler oftmals eine eigene Linie.

Eines der peripherischen Gebiete, nämlich Estland, bot für die vorliegende Untersuchung das Material. Seitens der Forscher hat es bisher so gut wie keine Aufmerksamkeit gefunden [2]. Im Verhältnis zur Grösse des Gebietes sind die hier während der Renais-

---

[2] Die Denkmäler in Reval sind grösstenteils beschrieben in E. v. Nottbeck und W. Neumann Geschichte und Kunstdenkmäler der Stadt Reval II (Reval 1899). Einige Epitaphien werden behandelt in Heinz Loeffler Die Grabsteine, Grabmäler und Epitaphien in den Kirchen Alt-Livlands vom 13.—18. Jahrhundert (Riga 1929). Einige der wichtigsten Monumente werden von A. Tuulse erwähnt in Eesti ajalugu III (Tartu 1940) 418 ff. Vgl. auch W. Neumann Grundriss einer Geschichte der bildenden Künste und des Kunstgewerbes in Liv-, Est- und Kurland (Reval 1887) 158 ff.

sance und des Barocks ausgeführten Erzeugnisse der Holzplastik und Tischlerkunst sowohl quantitativ als qualitativ bemerkenswert.

Aus praktischen Gründen ist die vorliegende Arbeit auf das Gebiet von Estland beschränkt worden, was sich aber auch vom historischen Standpunkt gut begründen lässt, wie aus der Untersuchung hervorgeht. Den Stoff der Arbeit liefert die Kunst derjenigen Meister, welche ihre Wirksamkeit in die Städte Reval (Tallinn), Narva, Dorpat (Tartu), Pernau (Pärnu), Hapsal (Haapsalu) und Arensburg (Kuressaare) verlegt hatten. Soweit ihre Tätigkeit die Grenzen Estlands überschritt, ist sie mit in die Behandlung gezogen worden. Die Holzplastik, deren Bekanntschaft wir hier machen, ist eine ausgeprägte Handwerkerkunst, gebunden an die Zunftorganisationen der Städte. Irgendwelche Herrenkunst findet sich in Estland kaum. Die einzigen Magnaten, welche als Kunstförderer in höherem Masse auftraten, Jakob De la Gardie und sein Sohn Magnus Gabriel De la Gardie, beschränkten sich auf die Bautätigkeit. Nur letzterer beschäftigte in Hapsal einen Holzbildhauer, jedoch bloss kurze Zeit. Die Gutsbesitzer schenkten zwar ihren Landkirchen öfter Altäre und Kanzeln, benutzten dabei aber ausschliesslich städtische Meister. Ein eigenes Gepräge haben diese Arbeiten nur in Ausnahmefällen.

Mehr dagegen machte sich die Herrenkunst in der Steinskulptur geltend, die aber sporadischer auftritt. Ein paar stattliche Grabmonumente aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts vertreten das repräsentative Prachtgrab, wie es für jene Zeit charakteristisch ist. Errichtet für schwedische Heerführer, sind sie eher als Reflex der reichen schwedischen Herrenkunst jener Zeit anzusehen als dass sie eng zusammengehörig mit der estländischen Kunstentwicklung wären, wenngleich sie von örtlichen Kräften ausgeführt worden sind. Auch waren es die Steinskulptur und ihre Vertreter, die zu allererst das „moderne" Kunstprogramm in Wort und Werk geprägt durch ein klassizistisches Hochbarock klar zu erkennen gaben [3]. Johann Georg Heroldt, der erste viel-

[3] Augustus Heroldt, „Steinmetzer von Dresten aus Sachsen", weist in einem Schreiben an den Revaler Rat 1678 auf die Vorbilder in „Welschland, Frankreich, Hispanien [und] Oberdeutschland" hin (StAR, Bf 33). Vgl. auch S. Karling Narva, eine baugeschichtliche Untersuchung (Tartu und Stockholm 1936) 328 f. Das Epitaph des Landrats Johann von

seitige Bildhauer moderner Auffassung, bevorzugte Steinmaterial und stand in Narva, wo er seine Wirksamkeit entfaltete, im Dienst des schwedischen Staates. Es waren gerade die schwedischen Staatsbehörden und ihre Beamten, die die Bekanntschaft des Landes mit der neuen, von Italien ausgehenden, modernen Kunst vermittelten. Vor allem vollzog sich diese Konfrontation auf dem Gebiet der Baukunst, wo das Stadtbild von Narva den Sieg der klassizistischen Prinzipien über die gotischen Traditionen in hervorragender Weise zum Ausdruck bringt. Auf die Bildhauerei erstreckte sich dieser Einfluss aber nur ausnahmsweise und auf die Holzplastik bloss in einem einzigen Fall, nämlich bei dem Altarschmuck in der Domkirche von Reval, der nach Zeichnungen des schwedischen Hofarchitekten Nikodemus Tessin des Jüngeren ausgeführt worden ist. Der grelle Kontrast zwischen diesem Werk und den übrigen Erzeugnissen der Holzplastik in Estland veranschaulicht das Konservative und Traditionsgebundene in ihrem Wesen und ihrem Charakter als Handwerkerkunst.

Reval dominiert vollständig in dem Gebiet, dessen Holzplastik wir hier schildern wollen. In der Zunftorganisation waren die übrigen Städte bloss Ableger von Reval, und die Meister der kleineren Städte standen mit dem Amt von Reval in enger Verbindung. Oftmals gab es nur hier einen Meister von Qualität. Bloss Dorpat stützte sich ausserdem noch auf Riga, wie später auch Arensburg. Riga nahm aber auf dem Gebiet der Holzplastik nicht dieselbe Stellung ein wie Reval. Symbolisch äussert sich seine niedrigere Rangstellung in dieser Hinsicht schon darin, dass die Schnitzer Rigas sich nach dem Vorbild der Schnitzer von Reval organisierten. An Holzplastik ist dort viel weniger erhalten als in Reval. Das gilt besonders für das XVI. und XVII. Jahrhundert. Hinzu kommt noch, dass der kurländische Herzogshof in unmittelbarer Nähe von Riga ein konkurrierendes Kunstzentrum ganz anderer Art bildete.

Es ist also Reval, das der hier geschilderten Kunst den Stempel aufdrückte. Reval spielt im Baltikum eine Rolle, die mit der von

---

Hastfehr in der Revaler Domkirche aus dem Jahre 1676 und die Portalbekrönung des Narvaer Rathauses aus dem Jahre 1686 sind die ersten Denkmäler, die auf dem Gebiet der Steinplastik der neuen Kunst einen reinen Ausdruck geben.

Lübeck in Norddeutschland verglichen werden kann. In beiden Städten lebte die soziale Struktur der Hansazeit noch lange in neuerer Zeit fort und gab dem Leben und der Kunst ihr Gepräge. Das Bild dieser beiden Städte hatte im späten Mittelalter seine massgebende Gestalt erhalten, und beide hegten in den ersten Jahrhunderten der neuen Zeit eine Kunst, die direkt der Gotik entsprang. Da die Baukunst in Reval praktisch genommen nach der Reformation aufhörte und die Malerei keine Aufgaben hatte, so war es vor allem die Holzplastik, welche die stolzen Traditionen weiterführte. Diese Rolle verleiht der Holzplastik ihre Stärke und ihre Eigenart. Das erklärt die Zähigkeit, mit welcher dieser handwerkliche Kunstgeist zurückblieb und sich gegen die Kunstströmungen und die Lebensauffassung der neuen Zeit behauptete. Unsere Darstellung der Holzskulptur in Estland vom Beginn des XVI. Jahrhunderts bis tief in das XVIII. Jahrhundert ist daher nicht vornehmlich eine Schilderung des Vordringens und endgültigen Sieges der aus dem Süden stammenden repräsentativen Formen, sondern eher eine Untersuchung über die Reaktion der nordischen Handwerkerkunst auf das Neuzeitliche und die hartnäckige Verteidigung ihrer Werte.

Die Zunftverhältnisse der Meister.

Die Kunst, der die vorliegende Untersuchung gewidmet ist, trägt vornehmlich dekorativen Charakter. Wir sehen uns hier jedoch nicht genötigt, eine Übersicht über die Entwicklung des Ornamentes zu geben, welch grosse Rolle es auch in unserer Untersuchung spielen mag. Die allgemeinen Züge werden als bekannt vorausgesetzt, und wir gehen auf die einzelnen Probleme im Zusammenhang mit dem hier publizierten Material ein. Auch für die gewöhnlichsten Gegenstände des Altaraufsatzes und der Kanzel geben wir die notwendige Orientierung erst im Zusammenhang mit unserer Darlegung. Dagegen fühlen wir uns berechtigt, schon jetzt einige Worte über die Zunftverhältnisse zu sagen, unter denen die Meister ihre Wirksamkeit ausübten.

Die Schnitzer (Kistenmacher) werden in Reval zum ersten Mal am Ende des XIV. Jahrhunderts erwähnt, sind aber hier

gewiss schon früher vorhanden gewesen [4]. Sie schieden sich hier wie auch anderswo von den Zimmerleuten ab und bildeten zusammen mit den Malern und Glasern im Jahre 1513 ein Amt, dessen Vorschriften man aus Lübeck übernahm [5]. Die Schragen trugen den Titel: „Dyt is de meler, der Glaszewerters, Snytkers unnd Kuntormakers Schraa." Da stand u. a., dass ein jeder auf seinem Gebiet die allgemeinen Bestimmungen zu befolgen habe. Diese enthielten u. a. die Vorschrift, dass der betreffende ein Jahr in der Stadt gearbeitet haben musste, um in das Amt aufgenommen zu werden, und dass er verpflichtet war, ein Meisterstück auszuführen. Für die Maler galt als solches ein reitender St. Jürgen oder eine sitzende Madonna, für die Schnitzer ein „Kuntor", eine Lade und ein Brettspiel. Nach den Meisterstücken zu urteilen, waren es also gegen Ende der Gotik vor allem die Maler, welche das künstlerische Element vertraten. Bekanntlich waren sie aber oftmals auch Bildschnitzer. In der Tat kam es aber bald genug dazu, dass die Holzplastik nur von Schnitzern ausgeführt wurde. Infolge der neuen Arbeitsmethoden wurde nämlich ihre Stellung gegenüber ihrer früheren eine andere. Das ältere mit massiven Brettern arbeitende Verfahren wurde jetzt durch ein Rahmenwerk mit eingesetzter Füllung ersetzt. Früher machte man einen scharfen Unterschied zwischen denen, die die Möbel zusammenfügten, und denen, welche Reliefs und Figuren schnitzten, d. h. denen, welche das Stück schmückten. Hierzu gehörte auch die Malerei, und deshalb waren diese Männer oft auch Maler. Jetzt wurde die Arbeit der Schnitzer selbständiger. Die Konstruktion und die Dekoration wurden enger miteinander verbunden als bisher. Bezeichnend für die veränderte Rolle der Schnitzer ist die Veränderung in der Benennung des Schragens im Jahre 1536, als die Vorschriften von neuem redigiert wurden. Die Reihenfolge ist

---

[4] Nottbeck-Neumann op. cit. I, 81.

[5] StAR, Ac 5. Dass die Schragen von Lübeck „mit grossen Kosten" geholt wurden, wird in dem „Meister buch des Ambts derer Tischler 1541 bis 1745", Riga, erwähnt, wo auch eingehend geschildert wird, wie diese Schragen nach Riga weitergebracht wurden (Schragen der Gilden und Ämter der Stadt Riga bis 1621, bearbeitet von W. Stieda und G. Mettig (Riga 1896) 664). Die Rigaer Schragen, die ja mit den Revaler übereinstimmen, sind dort abgedruckt (507 ff.).

jetzt: Snitker, Maler und Glaser [6]. Die Schnitzer kamen an erster Stelle.

In Lübeck wurde in den Jahren 1457 und 1499 bestimmt, dass alles Schnitzwerk die Kontormacher übernehmen sollten [7]. Ebenso verhielt es sich in Reval, wo die Schnitzer und die Kontormacher die gleiche Stellung einnahmen. Die letzteren waren bloss eine Art Spezialisten und ihre Benennung fiel bald fort. Im Laufe des ganzen XVI. Jahrhunderts und bis in das XVII. Jahrhundert hinein waren Bildhauerei und Schnitzerkunst eng miteinander verbunden. Dann trennten sich die verschiedenen Zunftgruppen. Die Maler und Glaser bildeten je ein Amt für sich, und unter den Schnitzern begannen die Bildschnitzer, sich von den Tischlern zu sondern. Die Zeit zwischen dem Jahr 1637, als die Maler und Glaser sich trennten, und dem Jahr 1651, aus dem der erste besondere Tischlerschragen datiert, ist eine Übergangszeit, in der die

---

[6] StAR, Ac 6 und, als Abschrift von 1649, Ac 20. Die Benennungen Kistenmacher, Kontormacher, Schnitker und Tischler bezeichnen verschiedene Entwicklungsstufen des Handwerks. „Neben [dem Zimmermann] . . . treten schon um die Mitte des 13. Jahrhunderts die Kistenmacher auf, sie stellen Truhen und Schränke in feinerer Ausführung und auch zum Verkauf her. Im 15. Jahrhundert erscheinen die Kontormacher. Sie nehmen sich vor allem des immer mehr in Aufnahme kommenden Paneelwerks an, und werden 1474 . . . in Lübeck auch ausdrücklich ‚Kunthor- vnde panelenmaker' genannt . . . Daneben treten die Schnitker auf, herkommend von den Plastikern in Holz; sie befriedigen die künstlerischen Ansprüche, die für die Möbel und Paneelungen gestellt werden. In Lübeck schliessen sie sich bald den Kontormachern an; 1486 heisst es schon ‚wy snyddeker v n d e kuntormaker', 1499 dagegen sogar ‚kuntormaker o f f t e snyddeker'. Im 16. Jahrhundert ist die Bezeichnung fast nur noch Schnitker. 1620 endlich vereinigen sich mit ihnen auch die Kistenmacher. Der gemeinsame Name ist Schnitker, daneben tritt die Benennung Tischler auf, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Oberhand gewinnt und die ausschliessliche wird. Dieser Entwicklung in Lübeck entspricht mit einigen Abweichungen auch diejenige in Hamburg und in andern Städten Norddeutschlands" (J. W a r n c k e Besprechung von M a x F e h r i n g Sitte und Brauch der Tischler, unter besonderer Berücksichtigung hamburgischer Quellen, Hamburg 1929, in Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde XXVI (Lübeck 1932) 405).

[7] F. H e l l w a g Die Geschichte des deutschen Tischlerhandwerks (Berlin 1924) 106. Von den Zunftverhältnissen und den Schragen in Würzburg enthält B r u h n s op. cit. 17 ff. interessante Angaben. Vgl. auch J e n s e n op. cit. 22 ff. und R a b é n op. cit. 35 ff.

Bildhauer eine selbständige Stellung einzunehmen begannen, ohne jedoch das Amt zu verlassen. Die leitenden Meister standen Schnitzerwerkstätten vor und erfüllten neben rein künstlerischen Aufgaben auch weniger anspruchsvolle. Es waren mittelalterliche Verhältnisse, die noch herrschten: alle Arbeit war gut genug. Noch bis zum Jahre 1637 gingen, wenn dies auch weniger üblich war, Malerei und Skulptur zusammen, was seinen so bezeichnenden Ausdruck in den spätmittelalterlichen Altarschreinen gefunden hatte. So scheint Tobias Heintze, der dominierende Meister in Reval, während der 20er und 30er Jahre des XVII. Jahrhunderts bis zu einem gewissen Grade seine Arbeiten selbst bemalt zu haben, denn im Jahre 1637, dem Jahr der Trennung der Schnitzer und Maler voneinander, klagen die letzteren, dass Heintze seine Arbeiten bemalt und sich aus Deutschland Gesellen kommen lässt, die er malen lehrt, um sie später für sich arbeiten zu lassen. Noch im Schragen vom Jahre 1651 heisst es: „Welcher Meister unseres Amptes mehr kann, als darauff er Meister geworden, der mag es wohl gebrauchen vor seine Persohn, aber soll keine Gesellen und Jungen darauff halten oder lehren“ [8].

In den 40er Jahren des XVII. Jahrhunderts traten Meister auf, welche ausschliesslich Holzbildhauer waren und sich mit Tischlerei nicht befassten [9]. Solcher Fachleute haben sich die Schnitzer schon früher als Gesellen und Gehilfen zu bedienen verstanden. Diesen Ausweg wählten Meister, die viel zu tun hatten, wie auch solche, die selber in dieser Hinsicht keine Begabung hatten. Anfangs ordneten sich die Bildhauer jedoch der Schragenorganisation unter und arbeiteten mit ihr loyal zusammen. Ja, einer von den Bildhauern, Elert Thiele, legte sogar sein Meisterstück als Tischler ab, um die von seinem Schwiegervater übernommene Werkstatt leiten zu können. Bald jedoch wollten die Bildhauer sich nicht mehr den strengen Schragenvorschriften unterordnen. Sie wollten sich vom Handwerkszwang loslösen und sich als freie

---

[8] StAR, Ac 20, S. 230 ff.

[9] In den Rigaer Schragen wurden schon im XVI. Jahrhundert den Bildhauern Vergünstigungen gegeben: „Demgelicken so kunstige meister edder gesellen in bildewerck tho schniden hier quemen, sollen nah gunst eines erbaren rades angenommen und tho arbeiden en gegunnet werden“ (Stieda-Mettig op. cit. 518; vgl. auch 514, Anm. 1).

Künstler fühlen. Sie zogen eine scharfe Grenze zwischen ihrer Arbeit und derjenigen der Handwerker. Aus dem Mitgliederverzeichnis des von den Tischlern allein im Jahre 1651 gebildeten Schragens geht deutlich hervor, dass dies eine Vereinigung reiner Berufsleute war [10]. Von den Meistern, die hier genannt werden, war bloss der genannte Thiele Bildhauer von Bedeutung. Die übrigen Bildhauer standen in einem lockereren Verhältnis zur Organisation, obgleich sie natürlich von den Behörden und den nahestehenden Zunftgruppen kontrolliert wurden. Christian Ackermann, der zu Beginn der 70er Jahre des XVII. Jahrhunderts nach Reval kam, musste mit dem Amt einen harten Streit führen, um als freier Meister arbeiten zu dürfen. In seinem Fall war die Angelegenheit dadurch kompliziert, dass er sich mit der Witwe Thieles vermählte und auf diese Weise dessen Tischlerwerkstatt übernahm. Er weigerte sich aber sein Meisterstück als Tischler abzulegen, und wollte nur als Bildhauer gelten. Als 20 Jahre später der Bildhauer Joachim Armbrust in die Stadt kam, machte man keine Schwierigkeiten mehr. Er betonte, dass er nicht nur in Holz, sondern auch in Stein arbeitete. Bisher hatten die Steinbildhauer zusammen mit den Mauermeistern einen Schragen für sich gebildet, der u. a. in einer anderen Gilde angeschrieben war als der der Schnitzer. Letztere gehörten der Kanutigilde an, erstere der Olaigilde. Die modernen freien Künstler durchbrachen auf diese Weise die alten, vom Material diktierten Grenzen. Die Skulptur wurde auch in dieser Hinsicht von den Schragenvorschriften befreit. Johann Georg Heroldt in Narva erklärte im Jahre 1691, dass er in Freiburg in Sachsen gelernt habe, „sowohl in Holz als auch in Stein, Marmor und Alabaster zu arbeiten, was seiner Ansicht nach jedem Bildhauer ziemte, der als Künstler gelten wollte". Hier kommt eine Ansicht zum Ausdruck, die sich in der Herrenkunst kundtut, hier treten uns ein anderer Geist und ein anderer Ehrgeiz entgegen als derjenige, welcher die Handwerkerkunst prägte. Manche Meister bewahrten jedoch auch in ihrer Stellung als freie Bildhauer den Zusammenhang mit der

---

[10] StAR, Archiv der St.-Kanuti-Gilde 132.

zünftigen Kunst. Ziemlich selten warteten ja hier oben im Norden Aufgaben in Marmor und Alabaster.

Die zünftigen Verhältnisse der übrigen Städte schlossen sich denen von Reval an. Nicht ohne Stolz steht in einer Eingabe vom Jahre 1660 geschrieben: „unser ampts Schragen über 147 Jahre, auch von Ihr Königl. Maytt vor 32 Jahr allergnedigst confirmiret, auch die Rigischen, Narwischen, Pernowischen und Öseler davon dependieren“ [11]. Die Rigaer Schnitzer übernahmen bereits im Jahre 1535 ihren Schragen von Reval, die übrigen Städte bildeten ihre Ämter später [12]. In Dorpat bildeten die deutschen Schnitzer und Zimmerleute im Jahre 1554 eine Zunftgruppe für sich, ohne dass es jedoch direkt erwähnt wäre, dass dies ein Amt war. Eine Schragenordnung entstand hier viel später, obwohl die Angelegenheit bei vielen Gelegenheiten besprochen worden war. Im Jahre 1687 machte man den Versuch, eine Schragenordnung aus Riga zu bekommen. Da dies nicht glückte, wandte man sich an Reval, jedoch nicht an die Stadt, sondern an den Dom daselbst. Dort waren die Handwerksschragen durch eine Verordnung vom Jahre 1685 verbessert worden, und diese Schragen wurden als Grundlage gelegt, als das Amt in Dorpat im Jahre 1695 „von neuem gebildet“ wurde [13]. Als Meisterstück galt hier „ein Eichen mit fremder Holz fournierter Schapf mit gewundenen Seulen, zwei Thüren und Schaffladen nach Geschick und Art der Architektur, wovon vorher ein Riss gemacht werden soll...“. In Narva organisierten sich die Handwerker erstmalig im Jahre 1644. Der Schnitzerberuf wurde dort ausser von einer Witwe nur noch von Heinrich Kambs ausgeübt, von dem es heisst: „hat Arbeidt genug und keinen Gesellen, ist im Ambt zu Reval“ [14]. Ein besonderer Tischlerschragen für Narva, in der Hauptsache wie der von Reval, wurde im Jahre 1663 bestätigt. Ein Amt war aber bereits im

---

[11] StAR, Bf 35, Klage gegen den Tischler Paul Unsell von Uppsala.

[12] Stieda-Mettig op. cit. 664.

[13] StAD, Ratsprotokolle 28. 11. 1554, 12. 7. 1682, 20. 8. 1687 und Gülde- und Ämpter-Schragen I. Band S. 167. Für wertvolle Hinweise bin ich Archivar Alice Meo zu Dank verpflichtet.

[14] StAN, Ambts Collegium 1637—1688.

Jahre 1650 vorhanden. In Arensburg bildeten alle Handwerker eine Gilde, deren Ältermann im Jahre 1646 der Bildhauer Balthasar Raschky war. In Pernau gehörten die Glaser und Schnitzer in ein und dasselbe Amt bis zum Jahre 1644, wo sie sich trennten, obwohl es da im ganzen nur drei Meister gab [15].

---

[15] ZAD, GGAE A 950, Luces Sammlung zur Geschichte Ösels; StAR, Bf 31. — Die Zunftverhältnisse in Mitau (Jelgava) sind ausführlich von A. von der Ropp geschildert: Das zünftige Handwerk in Mitau zu herzoglicher Zeit (1562—1795) (Freiburg in Br. 1913).

Holzschnitzerei und Schnitzer in Reval in den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts.

Das Ende des Mittelalters war die Periode der höchsten Blüte in der Kunstgeschichte Revals. In ökonomischer Hinsicht erlebte die Stadt eine Hochkonjunktur, welche zu einem grossen Teil durch die Schlüsselstellung der Stadt auf dem wichtigen Handelsweg zwischen Westeuropa und Russland bedingt war. Die Kaufleute errichteten sich grosse Steinhäuser mit prächtigen Portalen, und beinahe sämtliche Kirchen der Stadt wurden umgebaut. Die frühgotischen Hallenkirchen wurden in hochaufstrebende Basiliken mit mächtigen Türmen verwandelt. Ihr Inneres schmückte man mit zahlreichen gemalten und geschnitzten Altären und Heiligenbildern. Prachtvolle Goldschmiedearbeiten und kostbare Messgewänder kamen in die Schatzkammern der Kirchen. Der Kontakt mit den ausländischen Kunstzentren war lebhaft: es gingen Bestellungen aus nach Lübeck, Brügge, Brüssel und Antwerpen. In Lübeck wurde bei Herman Rode im Jahre 1479 der grosse Altarschrein der Nikolaikirche bestellt. Zwei Jahre später stand er fertig und wurde im Jahre 1482 auf dem Hochaltar aufgestellt. Im folgenden Jahr wurde ein von Bernt Notke ausgeführter Schrein in der Heiligengeistkirche eingeweiht. Der Meister hat zur Ausführung dieses Auftrages selbst in der Stadt wohnen müssen. Aus der Werkstatt von Jan Borman in Brüssel stammt ein Altarschrein, der vermutlich ehemals der Dominikanerkirche gehört hat. Von den übrigen spätmittelalterlichen Altären sind zwei gemalte niederländischer Herkunft erhalten. Die übrigen sind verloren — ein grosser Teil ist bereits durch den Bildersturm

vernichtet worden, welcher im Jahre 1524 kurze Zeit, aber heftig in der Stadt wütete. Hinzu kommen einige Altarwerke und Teile davon nebst Skulpturen verschiedener Art aus den anderen Teilen des Landes: Dorpat, Hapsal und den Landkirchen. In den meisten Fällen handelt es sich hier um Werke von guter Qualität und vornehmlich lübischen Ursprungs.

Die letzten Jahrzehnte des Mittelalters haben dem bemerkenswerten geschnitzten Gestühl des Rathauses aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts nichts Gleichwertiges an die Seite zu stellen [1]. Von derartigen Denkmälern ist nur ein ziemlich anspruchsloses Gestühl in der Heiligengeistkirche erhalten. Es ist mit einem Schild mit dem Wrangelschen Wappen und einer Banderolle mit der Jahreszahl 1513 gekrönt (Abb 1) [2]. Im übrigen ist das Gestühl mit einem den heiligen Andreas darstellenden Relief geschmückt. Das Gestühl schliesst sich in seinen Formen ähnlichen aus der gleichen Zeit, z. B. in Lübeck, an, wo derartige Laienstühle sehr üblich waren. Als Beispiel kann man den Schonenfahrerstuhl vom Jahre 1506 in der Marienkirche anführen, ferner den Bergenfahrerstuhl von 1518 daselbst, wo Wappenbilder über dem Figurenrelief angebracht sind, und den Nowgorodfahrerstuhl vom Jahre 1523, ebenfalls in der Marienkirche. Aus der Domkirche zu Lübeck stammt eine Wange vom Gestühl der Kaufleute, die sich ebenfalls gut als Vergleichsmaterial eignet [3]. Sicherlich haben auch die anderen Kirchen Revals ähnliche Gestühle besessen.

---

[1] Abgebildet u. a. in Nottbeck-Neumann op. cit. 192 ff. und in dem Aufsatz von V. C. Habicht Das Ratsgestühl in Tallinn und das Chorgestühl in Nordhausen, SbGEG 1937 II (Tartu 1939) 45 ff. Zur Meisterfrage vgl. W. Paatz Die lübeckische Steinskulptur der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Lübeck 1929) 76 ff. und S. Karling in Sb der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin, Oktober 1938 bis Mai 1939 (Berlin 1940) 8. — Obgleich mit der Jahreszahl 1561 versehen, gehört die geschnitzte Seitenlehne eines Gestühls im Schwarzhäupterhaus, Reval, doch in das XV. Jahrhundert. Abb. in Nottbeck-Neumann op. cit. 209.

[2] Das Gestühl wurde von Frau Gertrud Wrangel, Witwe Jakob Dekens auf Harm, gestiftet. Vgl. P. Johansen Das Wrangellsche Wappen in der Heiligen-Geistkirche, Acta Wrangeliana 1936 (Tartu 1936) 34.

[3] Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck II 271 ff., III 184.

Von der Art und Anzahl der jetzt verschwundenen Monumente zeugen gewissermassen die zahlreichen Notizen über die Holzschnitzer und deren Arbeiten, welche sich im Stadtarchiv in den Rechenschaftsbüchern und in anderen Akten aus jener Zeit finden. Wir lernen hier die Namen einer Reihe von Meistern kennen, von denen mehrere sicherlich bedeutend waren. So arbeitete Jakob Dimi 1484 und in den folgenden Jahren in der Nikolaikirche, wo er ein Schrankwerk um den Chor und den Chorstuhl ausführte, beides wahrscheinlich kunsthistorisch interessante Arbeiten. Ein gewisser Johan Snitker, der später auch noch in Dorpat wirkte, versah in derselben Kirche im Jahre 1489 die von Herman Stüwe aus Wismar erbaute Orgel mit Schnitzereien. Zwei Jahre später fertigte der gleiche Meister in der Nikolaikirche eine Ratsbank an und schnitzte einige Rosen, die vergoldet und in der neugebauten Antoniuskapelle derselben Kirche unter dem Gewölbe angebracht wurden [4]. Johan Snitker, somit eine vielgesuchte Kraft, war, nach

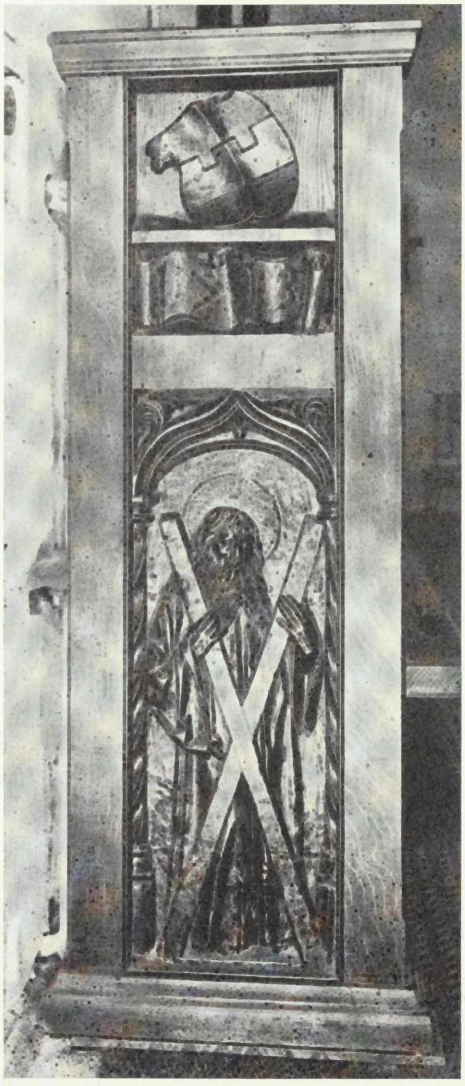


Abb 1. Stuhlwange in der Heiligengeistkirche, Reval (1513). Einfassung modern.

[4] StAR, Nikolai 1.

allem zu urteilen, identisch mit dem Schnitzer Johan Breynard, der im Jahr 1492 als Bürger erwähnt wird [5]. Dieser romanisch klingende Name weist auf niederländische Herkunft. Neben ihm wird im Jahre 1493 noch ein Arend Snitker als Gehilfe bei dem Orgelbau erwähnt. Er war der Meister eines Barbarabildes, welches im Jahre 1492 in der Nikolaikirche aufgestellt wurde [6]. Der in Brügge ausgebildete, als hervorragender Maler bekannte Künstler von Reval Michel Sittow war auch der Skulptur kundig [7]. So geben die Rechenschaftsberichte der Nikolaikirche an, dass er im Jahre 1518 für zwei „bilde to snidende und to vormalen und to verguldene" Bezahlung erhalten habe. Die letzteren wurden zur Ausschmückung der kunstvollen Uhr verwendet, die gerade zu dieser Zeit von Meister Blasius aus Nürnberg repariert wurde. Auch Hans Becker, welcher bald als „Schnitker", bald als „der Maler", vorzugsweise jedoch als ersterer, bezeichnet wird, war eine hervorragende Kraft. Er wurde im Jahre 1513 Bürger und wird auch noch 1525 erwähnt [8]. Ein Kollege mit Namen Joakim (Klokau?) ist in den Rechenschaftsberichten der Nikolaikirche von 1529 und dem folgenden Jahr vertreten. Weitere Schnitzer, die namentlich genannt werden, sind Michel Snitker (arbeitet 1488 in der Nikolaikirche), Simon Snytker, der zwischen 1507 und 1514 mehrere Arbeiten in den Kirchen ausführte, Claus (1512), Olof (1511—1522) und Mathies (1526—28) [9]. Ganz sicher war es einer der hier genannten Mei-

---

[5] Das Revaler Bürgerbuch 1409—1624, herausgegeben von Otto Greiffenhagen (Reval 1932) 36. Es ist aber nicht ausgeschlossen, dass mit Johan Snitker in ein paar Fällen Johan Wowsack (Fouwsack) gemeint ist. Er war eigentlich Maler und wird auch in den Rechenschaften mit seinem vollen Namen genannt. Er wurde Bürger in Reval 1487. 1489 malte er in der Nikolaikirche ein Marienbild und versah es auch mit einem vergoldeten Tabernakel. Er malte auch eine Madonna für die Antoniuskapelle der Nikolaikirche. 1496 hatte er einen Auftrag von Bischof Johannes III. (Orgas) von Ösel erhalten, aber die Arbeit war bei dem Tode des Künstlers noch nicht fertig.

[6] StAR, Nikolai 1.

[7] P. Johansen Meister Michel Sittow, Hofmaler der Königin Isabella von Kastilien und Bürger von Reval, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen LXI (Berlin 1940) 1 ff.

[8] P. Johansen op. cit. 27; Das Revaler Bürgerbuch 41 und 48.

[9] StAR, Nikolai 1, Kämmereibuch 1507 u. f. J.

ster, welcher das obengenannte Gestühl der Heiligengeistkirche anfertigte. Aus chronologischen Erwägungen liegt es am nächsten, an Hans Becker zu denken, der in Reval zu den bedeutendsten Künstlern seiner Zeit gehörte. Er befand sich zusammen mit zwei anderen beachtenswerten Künstlern, dem obengenannten Maler Michel Sittow und dem Steinbildhauer Gert Koningk, unter dem auserwählten Teil der Bürgerschaft, der zusammen mit dem Rat im Jahre 1525 Wolter von Plettenberg begrüsste.

Nordische Renaissance.

Das Auftreten der ersten Renaissanceformen.

Die Reformation mit dem nachfolgenden Bildersturm machte der lebhaften Wirksamkeit, welche im Ausschmücken der Kirchen mit Kunstwerken zum Ausdruck kam, ein jähes Ende [1]. Nun war es mit den Bestellungen von Altären und Heiligenbildern vorbei, und es scheint eine Weile gedauert zu haben, bevor neue kirchliche Aufgaben an die Stelle der früheren traten. Die gute Konjunktur hielt sich jedoch bis zum Ausbruch des russischen Krieges im Jahre 1558 und dem darauf folgenden Zusammenbruch des Ordensstaates. Die ästhetischen Interessen der Kaufleute fanden daher bald einen anderen Ausdruck, wenn auch das künstlerische Leben sich hier längst nicht mehr mit derselben Intensität fortsetzte wie zuvor. Das rein Dekorative begann eine grössere Rolle zu spielen als früher, und die Holzplastik wurde für Raumeinrichtungen und die Verfertigung von kunstvollen Schränken, Truhen, Stühlen und Türen in Anspruch genommen. Das meiste, was in dieser Zeit in Estland geschaffen wurde, ist jetzt verschwunden, einige Spuren haben sich aber erhalten.

Durch importierte Gegenstände hatte man die neuen Renaissanceformen bereits in der letzten Zeit des Katholizismus kennengelernt. Michel Sittow hatte bei seinem Aufenhalt in West- und Südeuropa persönlich mit diesen Formen Bekanntschaft gemacht,

---

[1] Die Reformation und die kirchliche Kunst in Estland ist von H. Kjellin kurz berührt worden (Reformationen i Estland och den kyrkliga konsten, Kyrkohistorisk årsskrift 1932 (Uppsala 1932) 1 ff.).

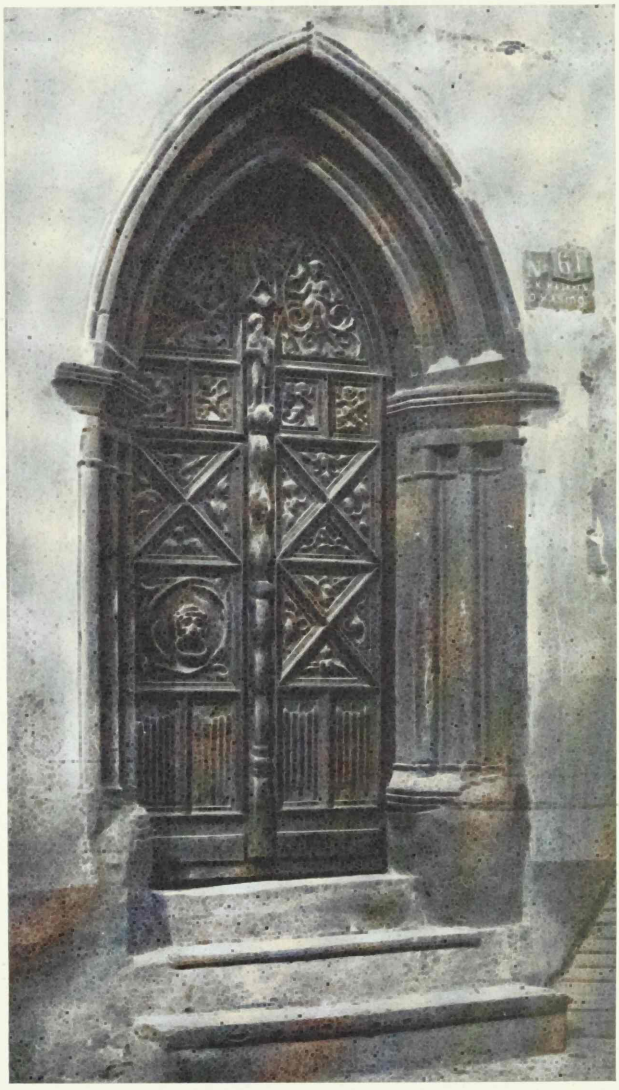


Abb. 2. Geschnitzte Tür, jetzt verschollen; Langstrasse 61, Reval. (Alte Aufnahme.)

und er war es, der als erster die neuen Elemente in die Kunstgeschichte der Stadt einführte. Dies geschah durch den grossen Grabstein, den er für den im Jahre 1520 verstorbenen französischen

Arzt Ballivi schuf [2]. Die grosse, aufrecht an der Aussenseite der Nikolaikirche angebrachte Grabplatte enthält ein in einer Muschelnische stehendes Skelett, welches von rankengeschmückten und urnengekrönten Pilastern umrahmt ist. Die nächsten Verwandten dieses interessanten Monuments finden sich in der Kunst der Niederlande und Nordfrankreichs [3]. In die handwerkbetonte Holzskulptur fanden die neuen Formen aber erst langsam Eingang. Wo sie zuerst auftraten, geschah es noch nicht in reinen und reifen Formen. Diese wurden nur zum Teil verstanden und ausserdem mit den zäh beibehaltenen gotischen Elementen vermischt.

Noch vor einigen Jahrzehnten war in Reval, Langstr. 61, eine bemerkenswert schöne Tür vorhanden (Abb. 2). Sie hatte ihren Platz in einem der stattlichen spätgotischen Portale, die für die vornehmen Bürgerhäuser Revals typisch waren [4]. Zwischen den Türflügeln stand ein schlanker, stengelähnlicher, mit Blattwerk verzierter Pfosten als Schlagleiste, von einem Wildmann gekrönt. Dieser hielt einen Bannerstab in der Hand und die Zipfel des Banners bildeten gewissermassen einen Baldachin über seinem Kopf. Die Türhälften bestanden je aus drei quadratischen Feldern, die unteren mit spätgotischer Pergamentfüllung versehen, die übrigen mit kräftigem x-förmigem Rahmenwerk, mit Ausnahme desjenigen Feldes, in dem der Türklopfer seinen Platz hatte. Um dessen Löwenkopf bildeten Bandschleifen einen Kranz. Die übrigen Füllungen bestanden aus Blattmotiven. Zwischen der Tür

---

[2] P. Johansen op. cit. 26.

[3] S. Karling Arent Passer, Lisand Tallinna kunstiajaloole, Vana Tallinn III (Tallinn 1938) 28.

[4] C. von Löwis of Menar Die städtische Profanarchitektur der Gothik, der Renaissance und des Barocco in Riga, Reval und Narva (Lübeck 1892) 21 und Tafel XVIII. Die noch ältere Aufnahme, die hier wiedergegeben wird, hat Museumsinspektor H. Peets, Reval, freundlichst zur Verfügung gestellt. Sie ist früher von ihm veröffentlicht worden (H. Peets und R. Kenkman Tallinn, ajalooline ja kunstiajalooline juht (Tallinn 1934) 105). Vgl. auch W. Neumann Grundriss einer Geschichte der bildenden Künste und des Kunstgewerbes in Liv-, Est- und Kurland (Reval 1887) 167.

und dem Lünettenfeld wurde ein Fries aus vier kleineren Feldern gebildet, die mit groteskenartigem Ornament verziert waren. Das Tympanon war in senkrechter Richtung in zwei Teile geteilt, in denen eine hornblasende und eine bogenhaltende Figur von reichem Rankenwerk umgeben waren. Auf dieser Tür ringen die neuen Renaissanceformen überall mit den gotischen Traditionen. Die letzteren leben in den Pergamentfüllungen, im Mittelpfosten und in den Ranken des Tympanons fort. In derselben Art, wie der spätgotische Wildmann hier steht, tritt auf den flandrischen Schränken eine Madonna unter dem Baldachin auf [5]. Dem Laubwerk in dem Lünettenfeld scheint die Entscheidung schwer zu fallen, ob es sich nach gotischer Art oder nach den Gesetzen der Renaissance gestalten soll. Auch die x-förmig eingesetzten Rahmenstücke kennen wir bloss aus der Übergangsperiode zwischen Gotik und Renaissance. Der am stärksten ausgeprägte Renaissanceeinschlag macht sich in den an den Friesstücken vorkommenden Putten bemerkbar, die sich an das Lieblingsmotiv der Kleinmeister, z. B. H. S. Beham, anschliessen. Vorbilder für die übrigen dekorativen Motive finden sich in den spätgotischen deutschen Ornamentstichen. Die lebhaften, aus dem Blattwerk hervorwachsenden Gestalten finden wir z. B. beim Meister E. S., beim Meister der Berliner Passion, beim Meister P. W. u. a. wieder [6]. Es ist schade, dass diese frühe Probe des Eindringens des neuen Geschmacks verlorengegangen ist. Die Tür muss um 1530—40 geschnitzt worden sein.

Ausser dem obengenannten Joakim werden die in den 30er Jahren des XVI. Jahrhunderts in Reval tätigen Schnitzer Bartholomeus und Jürgen genannt [7]. Der Ältermann der Schnitzer 1536 hiess Erik Krije. Eine Rechnung von ihm an den Rat der Stadt ist vom Jahr 1530 erhalten, doch sind dort bloss einfachere Arbeiten genannt [8]. Ein rühriger Mann war der Schnitzer Knut, der bereits im Jahr 1530 erwähnt wird und auch noch 1555 wirkte, als er einen Schrank und eine Truhe auf Rechnung der Stadt

---

[5] Z. B. Abb. 45 in Robert Schmidt Möbel (Berlin 1922).
[6] P. Jessen op. cit. 10, 12.
[7] StAR, Kämmereibuch; Das Revaler Bürgerbuch.
[8] StAR, Ac 20 und Bf 35.



Abb. 3. König Knut der Heilige. Holzstatuette aus der Kanutigilde (um 1540).
Staatliches Kunstmuseum, Reval.

ausführte [9]. Einer dieser Schnitzer war ganz sicher der Meister der hier besprochenen Tür.

Im Staatlichen Kunstmuseum zu Reval befindet sich eine etwa 0,50 m hohe Statuette aus Holz, einen König darstellend, der das sog. grosse Wappenschild der Stadt Reval, das mit dem dänischen

[9] StAR, Ad 40.

Reichswappen identisch ist, in der Hand hält (Abb. 3). Der König ist der heilige Knut, der Patron der St.-Kanutigilde, der u. a. die Schnitzer angehörten. Wie die Statuette ihn in Rüstung mit Krone, Szepter und dem Wappenschild in der Hand darstellt, finden wir ihn abgebildet auf dem Vorblatt des Schragens der Kanutigilde, der 1486—90 geschrieben wurde. Ein Siegel der Gilde trägt ein Bild des Königs, das wahrscheinlich nach der Statuette gezeichnet ist [10]. Die gefasste Statuette ist die früheste erhaltene Freiskulptur der neuen Zeit in Estland und zugleich das erste Kunstwerk, das ganz von der Renaissanceauffassung geprägt ist. Der Harnisch ist mit Blattranken geziert, das Szepter als Akanthusstab gebildet, und Akanthusblätter sind an dem Rand des Schildes aufgerollt. Haar und Bart folgen der Mode des frühen XVI. Jahrhunderts in Nordeuropa: das gerade geschnittene Stirnhaar und der bis zur Kinnhöhe gestutzte breite und eckige Bart datieren die Skulptur in die 40er Jahre des XVI. Jahrhunderts [11]. Vielleicht wurde König Knut von einem Meister namens Andreas Bornemann geschnitzt. Dieser wurde am 5. November 1540 Bürger der Stadt [12]. Da er mit seinem vollen Namen genannt wird, muss er ein Mann von grösserem Können gewesen sein als das eines gewöhnlichen Handwerkers. Wir wissen auch, dass er in den 40er Jahren des XVI. Jahrhunderts auf Rechnung der Stadt anspruchsvolle Arbeiten gemacht hat, u. a. ein Schrankwerk im Rathaus [13]. Sein Name findet sich in den Bürgerlisten von 1550 und 1552 und wird auch noch im Jahre 1561 erwähnt. Vielleicht gehörte er zum selben Geschlecht wie der Maler Hans Bornemann, der im dritten Viertel des XV. Jahrhunderts in Lüneburg und Hamburg wirkte [14].

---

[10] A. Margus Archiv der St.-Kanutigilde, Katalog des Stadtarchivs Tallinn (Tallinn 1939) 14, Abb. 1 und 3. Vgl. auch Nottbeck-Neumann op. cit. 212.

[11] Vgl. Paul Post Bart in Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (Stuttgart 1937).

[12] Das Revaler Bürgerbuch 56.

[13] StAR, Kämmereibuch.

[14] H. Reineke Der Maler Hans Bornemann von Lüneburg, Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1938 (Berlin 1938) 204 ff.

Die Renaissancegestühle der Nikolaikirche in Reval.

Im Jahre 1533 wurde die Nikolaikirche in Reval durch eine Feuersbrunst heimgesucht. Der Schaden scheint nicht gerade vernichtend gewesen zu sein, aber Ausbesserungsarbeiten waren notwendig. Dazu gehörte u. a. ein neues Gestühl im Mittelteil der Kirche. Dies ist beinahe vollständig erhalten. Vor allem ist ein mächtiges Ratsherrengestühl zu beachten, ausserdem aber noch eine grosse Anzahl von Männer- und Frauenbänken, teils reicherer, teils etwas einfacherer Art. Zusammen bilden sie eine selten vollständige und einheitliche Serie. Dieses Gestühl verkörpert den bedeutendsten Renaissanceeinschlag in der Holzskulptur Estlands und bezeichnet zugleich den grössten Einsatz der Stadt auf künstlerischem Gebiet vor dem Zusammenbruch des Ordensstaates.

Eine alte Aufzeichnung im Kirchenarchiv berichtet über die Arbeit folgendes: „1557 ungefehr auff bartolomey hat der selige gewesener Vorsteher herr Jaspar Reiger angefangen lassen einen ehrbaren Rades Stuell etzliche Mans und frouwen bencken von schonen eichernen holze neuwe machen zu lassen, wozu ehr einen schnitzker mit drei gesellen in de 1½ Jahr lanck und hat alles gekostet 1635 t 16 s“ [1]. Auf zwei Banklehnen ist die Jahreszahl 1556 zu lesen.

Das Ratsherrengestühl, welches mit den dazugehörenden Seitenlehnen, Türen und dem vorderen und hinteren Paneelwerk vier Reihen ausmacht, steht jetzt vorn im Chor an der nördlichen Seite. Früher befand sich der Ratsstuhl in dem westlichen Teil der Kirche südlich vom Mittelgang und reichte bis ganz an das grosse Taufbecken, das hier seinen Platz hatte (Taf. I und II). Hier stand das Gestühl noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts und ist an demselben Platz bereits auf einem Plan der Kirche vom Jahre 1691 bezeichnet [2]. Die hohen Seitenlehnen haben an der Aussenseite in Nischen aufgestellte Relieffiguren: auf der einen Seite Adam, den Baum der Erkenntnis, David und Eva, auf der anderen Seite eine männliche und eine weibliche Kanephore, Johannes den Täufer und Moses. Der Bildschnitzer ist in der neuen

---

[1] StAR, Denkelbuch der Nikolaikirche.

[2] Schwedisches Reichsarchiv, Stockholm.

Richtung der Figurenskulptur ganz unbewandert gewesen, und es ist ihm schwer gefallen, mit der Anatomie der Figuren und der neuzeitlichen Draperiebehandlung zurechtzukommen. Der Naturalismus und die dekorative Stilisierung kämpfen miteinander in rührender Hilflosigkeit. Um so grössere Sicherheit hat der Meister in der Behandlung der rein dekorativen Elemente an den Tag gelegt. Diese sind mit Präzision und Eleganz geschnitzt. Die Seitenlehnen sind sowohl an der Innen- als an der Aussenseite

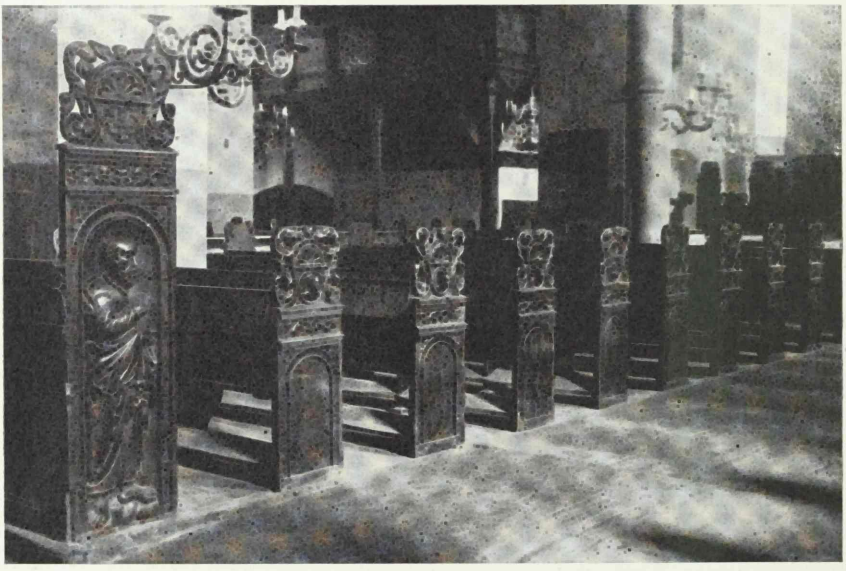


Abb. 4. Gestühl im Mittelschiff der Nikolaikirche, Reval (1556—57).

durch eine mit Delphinranken flankierte Muschelnische gekrönt. Darunter sind an den Aussenseiten an Schnüren hängende Schilder mit dem Stadtwappen angebracht. An der entgegengesetzten Stelle der Innenseite haben Medaillons ihren Platz gefunden. Die Bekrönungen der Türen sind in ähnlicher Art komponiert wie die der Seitenlehnen. Das dekorative Schema zeigt eine ständige Variation des Themas: Medaillon oder Kartusche, umgeben von einer Blattranke. Auch das Friesstück der Lehne ist mit einer Blattranke geschmückt, die beständig ihre Form ändert. Die Friese auf dem vorderen und hinteren Paneel sind von etwas abweichendem Typus.

Die dekorative Arbeit ist, wie gesagt, von hoher Qualität, obwohl deutlich zu sehen ist, dass hier neben dem Hauptmeister auch weniger geschulte Hände tätig waren.





Abb. 5 und 6. Stuhlwange mit Petrus am Mittelgang in der Nikolaikirche, Reval (1556). Gestühl in der Nikolaikirche, Reval. Seitenwange einer der Frauenbänke.

Ein paar hohe Banklehnen mit Petrus und Paulus flankieren den Mittelgang am Anfang des Gestühlquartals im Mittelschiff (Abb. 4 und 5). Sie schliessen sich vollständig an die Lehne der Ratsherrenbank an und sind zu gleicher Zeit angefertigt worden. Über dem Paulus ist sogar die Jahreszahl 1556 eingeschnitzt. Wenn auch die Vermutung näherliegt, dass diese Lehnen anfangs für die

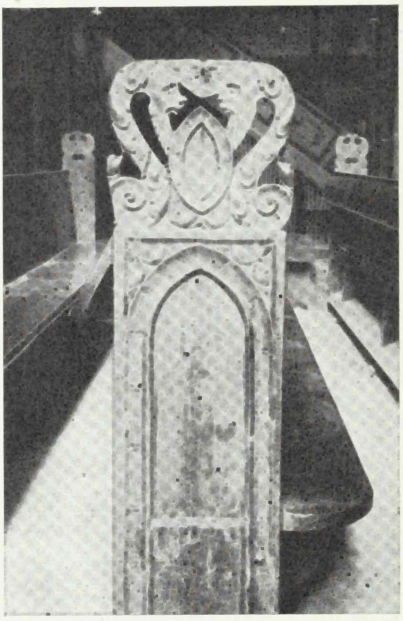


Abb. 7. Seitenwange des einfacheren Typus in der Nikolaikirche, Reval.



Abb. 8. Eine Tür des Schwarzhäuptergestühls, Nikolaikirche, Reval.

Ratsherrenbank bestimmt waren, so scheint ihre jetzige Anordnung doch die ursprüngliche gewesen zu sein. An die Stützen schliessen sich nämlich Paneelwerke von gleicher Konstruktion an wie bei der Ratsherrenbank. Diese sind mit schönen geschnitzten Friesen von gleichem Schlag versehen wie jene (Abb. 11b). Zugleich bilden Paneel und Lehnen Abschluss und Eingang zum Banksystem des Mittelschiffes. Auch dieses steht in grossen Zügen noch in derselben Gestalt da, welche es in den fünfziger Jahren des XVI. Jahrhunderts erhielt. Die Lehnen sind hier niedriger, im

übrigen schliesst sich das Gestühl in seiner Gestaltung und seinen dekorativen Motiven der Ratsherrenbank an (Abb. 6). Die Lehnen haben keine Reliefs, und die Bekrönungen sind bloss an der Aussenseite geschnitzt. Durchgehend ist hier ein Medaillon unter der Muschel angebracht. Die Qualität zeigt mehr Schwankungen. Einige Bankreihen vom selben Stiltypus finden sich noch in einem Bankquartal am südlichen Gang. Der grösste Teil des letzteren ist jedoch durch Bänke von einfacherer Art ausgefüllt. Muschel und Medaillon sind hier auf eine Mandorla reduziert worden, und die Querfüllung ist fortgefallen (Abb. 7). Bänke dieses einfachsten Typs finden sich noch in dem südlichen Bankquartal des Mittelschiffes sowie im Quartal unter dem Orgelchor. Fragmente dieses und des reicher ausgestatteten Banktypus gibt es ferner auf der nördlichen Empore. Anfangs haben natürlich die reicheren Formen die vornehmeren Plätze eingenommen, die einfacheren die versteckten. Die Ausführung der kleineren Bänke ist durchweg von niedrigerer Qualität.



Abb. 9. Eine Tür der „Ritterstühle", Nikolaikirche, Reval.

Eine Gruppe für sich bildet eine Bankreihe von reicherer Gestaltung unmittelbar westlich von der Kanzel (Abb. 9). Bis auf die Seitenlehne der ersten Bank ist sie von demselben Meister ausgeführt worden, welcher die Arbeit an der Ratsherrenbank leitete.

Nächst dieser ist die hier genannte Gruppe auch die vornehmste. Auf dem Plan von 1691 sind diese Bänke als „die Ritterstühle" benannt. Die Lehnen sind von gleicher Art wie an den gewöhnlichen Männer- und Frauenbänken, aber an beiden Seiten geschnitzt. Sie sind mit Türen versehen, deren Spiegel mit einem an einer Schnur herabhängenden Schilde verziert sind. Die Oberteile sind vom selben Typus wie die übrigen, aber durchweg gut



Abb. 10. Westfälischer Stollenschrank (Oberteil), Schloss Freckenhorst (Nach Inv. Westfalen.).

geschnitzt. Türen und Seitenlehne passen weniger gut zusammen, aber es scheint, dass die Seitenlehne früher etwas höher war. Ein eleganter Rankenwerkfries ziert das Paneelstück. Dieses Bänkequartal hat seine ursprüngliche Gestalt nicht bewahrt, sondern die Sitzbänke sind modern und die Orientierung war im XVII. Jahrhundert nordsüdlich, nicht wie jetzt ostwestlich.

Alles in allem ist es, wie man sieht, ein umfassender Bankkomplex, der sich von der in den 50er Jahren des XVI. Jahrhunderts hinzugekommenen Einrichtung erhalten hat. Er bildet ein in vieler Hinsicht bemerkenswertes Monument. Neben dem Tauf-

becken und seinem Gitterwerk, das 1535 aus Lübeck eingeführt worden ist, bildet das neue Gestühl den ersten grösseren Beitrag zur Ausschmückung der Kirche nach der Reformation [3]. Die Einführung eines festen Gestühls war ein Schritt zu der Umgestaltung des Interieurs nach protestantischer Art. Es kommt jedoch selten vor, dass eine derart einheitliche Stuhlanordnung sich aus so früher Zeit erhalten hat. Der Anschluss an den Typus des Chorgestühls, den die spätmittelalterlichen und selbst die in der Renaissance entstandenen Bänke in Lübeck — z. B. der Senatsstuhl in der Marienkirche zu Lübeck — zeigen, betrifft nicht die Bänke der Nikolaikirche. Dagegen haben die hohen figurengeschmückten Seitenlehnen des Ratsherrengestühls mittelalterliche Ahnen: es genügt in diesem Fall, auf das Ratsgestühl im Rathaus von Reval zu verweisen.

Auch das dekorative Element der Bänke lässt erkennen, dass sich die damalige Kunst von den gotischen Traditionen noch nicht ganz befreit hatte. Die Bogenumrahmungen der Reliefs mit kleinen Blumen in den Zwickeln knüpfen an die spätgotische Tradition an, was auch mit den Wappenschildern und den dazugehörigen Schnüren der Fall ist. Auch ein Teil des Rankenwerks zeigt gotische Reminiszenzen. Der gotische Charakter der kleinsten Banklehnen mit ihren Mandorlen und spitzbogigen Nischen ist bereits oben erwähnt worden.

Die am häufigsten vertretenen Motive — Muschel, Medaillon, Delphin und Rankenwerk — sind vor allem in dem westfälisch-rheinisch-flandrischen Kunstgebiet zu Hause. An westfälischen Stollenschränken treffen wir dieselben Motive und Kombinationen wie an den Bänken der Nikolaikirche. Das betrifft z. B. Schränke und Bänke von Freckenhorst (Abb. 10), Overhagen, Davensberg, Herbern, Völligshausen u. a. [4]. Holzschnitzereien in

---

[3] 1547 wurde die Orgel „wiederumb auffs Neuwe gebauwet . . . von einem Meister Hans Orgelmaker genandt". Die Orgel wurde auch 1584 gründlich ausgebessert. 1547 stiftete W. Duding eine Krone, die aus Lübeck kam, und 1557 erhielt die Kirche von Jürgen Honerjeger eine schöne Krone, die in Nürnberg gemacht war. Die Taufe wurde 1634 durch Unfall teilweise zerstört. (StAR, Denkelbuch der Nikolaikirche).

[4] Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Warendorf (Münster 1936) 127.

der Stadtkirche zu Geseke vom Jahr 1549 haben Rankenwerk, Medaillons und Delphin von genau derselben Art wie in Reval, wozu ein ähnlicher gröberer Figurenstil tritt [5].

Das Rankenwerk hat in gewissen Fällen einen reinen Akanthuscharakter mit groteskem Einschlag und Putten, z. B. auf den Friesen der Paneele der Herren- und Frauenbänke wie auch



Abb. 11. a) Fries am Ratsgestühl, b) Fries am Gestühl im Mittelschiff, c) Fries am Gestühl im südlichen Seitenschiff; Nikolaikirche, Reval.

der „Ritterstühle" (Abb. 11 b, c). Daneben findet sich auch eine Ranke von mehr gotischem Charakter mit blasigem, buckligem Blatt, Rankenenden, die in Köpfe und Masken auslaufen, aus deren Mund Ranken hervorwachsen (Abb. 11 a), usw. Ein derartiger Fries findet sich an der Vorderseite der Ratsherrenbank und an mehreren Querfüllungen sowohl an der Seitenlehne dieser als auch der übrigen Bänke. Beide Formen können sich von der westfälischen Gruppe des ornamentalen Vorlageblattes herleiten lassen,

[5] Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Lippstadt (Münster 1912) Taf. 34.

dessen hervorragendste Kraft Heinrich Aldegrever war. Die fötusähnlichen Kopfbildungen, in welche die eine Art der Ranken ausläuft, ist für viele von Aldegrevers Blättern bezeichnend, z. B. B 260, 243 u. a. (Abb. 12). Dass „die gotisierende Buckelung" für Aldegrever charakteristisch war, hat Lichtwark hervorgehoben [6]. Auch Delphine gehören zu seinem Formenschatz. Neben diesem Motiv finden wir auch noch andere. Die Blattranke um das Haupt in Abb. 13 a mit ihrem Blütenkopf gibt es ebenfalls in Aldegrevers Werken, das Flechtband ist aber spätmittelalterlichen Ursprungs. Ein mit dem hier abgebildeten geflochtenen Kranz übereinstimmendes Motiv finden wir an einem Wandschrank in der Ratslaube zu Lüneburg von etwa 1480. Interessant sind die Ansätze zum

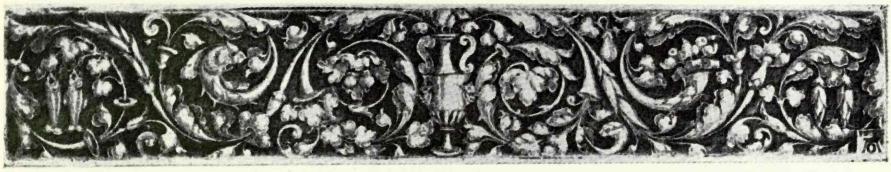


Abb. 12. Friesfüllung. Kupferstich von A. Aldegrever (B. 243).

Rollwerk und sogar zu Rollwerkkartuschen, die sich hier und da spüren lassen (Abb. 13 b). Die Schilder an den Türen der Ritterbänke machen mit ihren Blattvoluten am ehesten einen süddeutschen Eindruck, während die rollwerkverzierten Köpfe von niederländischem Einfluss zu zeugen scheinen (Abb. 9), wenngleich ähnliche auch in Westfalen vorkommen, z. B. an einem Schrank auf dem Rittergut Offer, genannt Ruhr [7]. Die hier vorhandene Andeutung von Beschlagwerk verdient Beachtung. Auch die Kanephoren an der Ratsbank scheinen von westlichem Einfluss zu sprechen.

---

[6] A. Lichtwark op. cit. 47. Vgl. auch M. Deri op. cit. 31. — Der unten erwähnte Schrank in Lüneburg ist abgebildet in H. Th. Bossert Geschichte des Kunstgewerbes V (Berlin 1932) 431.

[7] Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Münster Land (Münster 1897) Taf. 23. — Flandrische Varianten von den Motiven des Gestühls in der Nikolaikirche sind abgebildet in J. J. Yssendyck Documents classés, Litt. S., pl. 12. Vgl. auch G. v. Bezold Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark (Leipzig 1908) 254.

Neben den dominierenden, verhältnismässig konservativen westfälischen Zügen sind also auch andere modernere Elemente aufgenommen worden. In den meisten Fällen scheint der Meister den Vorlagen und Musterskizzen u. a. von Aldegrever gefolgt zu sein; in mehreren Fällen hat er sie aber frei abgeändert. Die wechselnde Qualität der Arbeit beruht natürlich darauf, dass der Hauptmeister sich einiger Gehilfen bediente. Es bereitet keine Schwierigkeit, die Hand des Hauptmeisters mit ihren klar ausge-

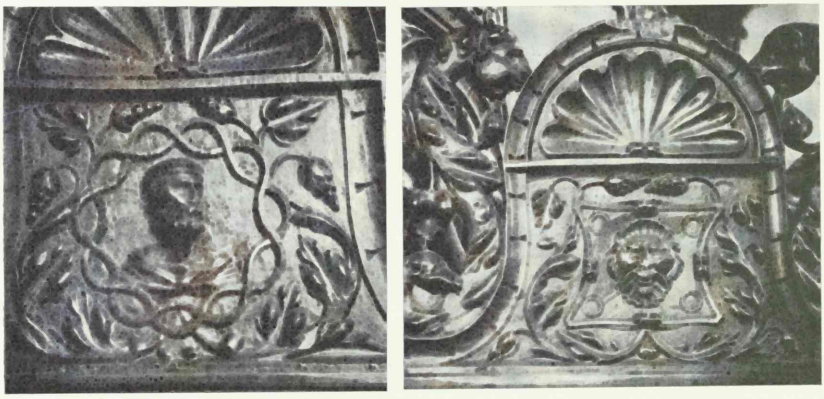


Abb. 13 a und b. Vom Ratsgestühl der Nikolaikirche, Reval. Ornamentale Motive.

prägten Formen und der eleganten Linienführung von der seiner Gehilfen zu unterscheiden. Nach der oben zitierten Notiz im Kirchenbuch dauerte die Arbeit ungefähr anderthalb Jahre. Die Zeit ist nicht allzu reichlich bemessen, wenn man die umfassenden Schnitzereien auf der Ratsherrenbank und das Mittelschiffquartal bedenkt. Die übrigen Bankpartien wie auch die kleinsten und einfachen Bänke nebst den Ritterstühlen stehen wohl ausserhalb der im Rechenschaftsbuch genannten Arbeit. Die ersten sind sicherlich von irgendeinem Gehilfen nach dem Vorbild der grösseren Bänke ausgeführt worden, die letzteren scheinen später als die Ratsbänke entstanden zu sein, da sie zum Teil etwas jüngere Stilelemente zeigen.

Auch eine Bankgruppe für die Mitglieder der Brüderschaft der Schwarzhäupter (Abb. 8) schliesst sich durch ihre hohen Seitenlehnen und muschelgekrönten Türen an das Ratsgestühl an.

Sie ist jedoch nicht einheitlich, sondern in den 60er Jahren des XVII. Jahrhunderts umgebaut worden. Die ältesten Teile repräsentieren einen etwas jüngeren Stil als die Ratsherrenbank. Der Türspiegel hat hier sogar eine T-förmige Kontur erhalten und ist mit flachgeschnitzten Voluten in Beschlagwerkart flankiert. Der Oberteil mit seinen Delphinvoluten und dem Muschelornament scheint von einem Meister aus derselben Werkstatt geschnitzt worden zu sein, welche etwas früher den grossen Bankkomplex anfertigte.

Auch Paneelarbeiten wurden im XVI. Jahrhundert im Zusammenhang mit der Einrichtung ausgeführt. So sitzen in der Wandbekleidung der nördlichen Seite der grossen Empore immer noch einige Friesstücke, die zu einem Paneel gehörten und dieselbe Stilart wie das Ratsgestühl zeigen. Hier ist jedoch ein Schnitzer tätig gewesen, der mit dem Meister der Bänke in keinem direkten Kontakt stand.

Leider wird der Name des Meisters, der die Arbeit der Ratsherrenbank leitete, nicht genannt. Um diese Zeit arbeitete jedoch im Dienst der Nikolaikirche ein Schnitzer namens Hans. Wir wissen ferner, dass er im Jahre 1557 in der Kirche tätig war und auch später mit ihr in Verbindung stand. Er scheint ein Haus bewohnt zu haben, welches der Gemeinde gehörte, und wird zum ersten Mal im Jahre 1549 genannt. Er lebte noch im Jahre 1575, wird aber 1578 bereits als tot erwähnt [8]. Daher scheint die Annahme nicht unberechtigt zu sein, dass er der Meister der Schnitzereien war. Hans Schniddeker wird auch noch in anderem Zusammenhang genannt: er fertigte nämlich im Jahre 1551 einen Schrank für die Grosse Gilde an und 1555 eine Truhe für die Stadtapotheke [9].

Neben dem alten Andreas Bornemann, der damals noch lebte, wird im Bürgerverzeichnis von 1552 Ludeke Sniddeker angeführt, der vielleicht mit dem Ludeke Gottschalk identisch ist, der ein paar

---

[8] StAR, Nikolai 2, Rentenbuch 1551 ff.

[9] StAR, Ad 40. Die Arbeit wurde mit einer verhältnismässig grossen Summe, 33½ Mk., bezahlt. Im Bürgerbuch wird er 1561 und 1573 genannt. 1567 erhielt Meister Hans Sniddeker Geleit wegen eines unglücklichen Totschlages in Paddis (Padise) (N. Essen und P. Johansen Das Revaler Geleitbuch 1515—1626 (Tallinn 1939) 231).

Jahre später genannt wird. In der Bürgerliste von 1558 fehlt er, dagegen finden wir dort einen neuen Namen, Severin Sniddeker, den wir bis zum Jahre 1574 verfolgen können. Im Jahre 1558 wurde ein Meister Jakob Bocker oder Becker aus Lübeck als Stadtschnitzer angestellt. Bei Bedarf musste er dem Baumeister der Stadt zur Hand gehen [10].

Die Kanzel in der Kirche zu Randen.

Neben der Bankeinrichtung der Nikolaikirche findet sich in Estland nur noch ein Beispiel des westfälischen Renaissancestils von der Art Aldegrevers. Wir meinen hiermit die Kanzel in der Kirche zu Randen (Rannu), die älteste im Baltikum erhaltene Kanzel (Tafel III und IV). Nach ihren Stilmerkmalen scheint sie ungefähr um dieselbe Zeit entstanden zu sein wie das Ratsgestühl in der Nikolaikirche. Bloss das Korpus ist ursprünglich. Der Schalldeckel ist kurz vor der Mitte des XVII. Jahrhunderts hinzugefügt, Treppe und Stütze dagegen noch später. Das Korpus ist stark übermalt, hat sich aber sonst in ziemlich gutem Zustand erhalten. Das polygone Korpus ist dagegen dadurch erweitert worden, dass man die äussersten Felder an beiden Seiten nach aussen verlegt hat. Am Anfang hat die Kanzel mehr die Form eines geschlossenen, engen Polygons gehabt. Nach der Anordnung zu urteilen, ist ihre heutige Aufstellung nicht die ursprüngliche. Sie hat ehemals, wie es bei den ältesten protestantischen Kanzeln der Fall war, frei gestanden. Es ist möglich, dass die Kanzel, deren Arbeit von guter Qualität ist, anfangs in einer der Kirchen von Dorpat ihren Platz gehabt hat und erst im XVII. Jahrhundert in die kleine Landkirche versetzt worden ist, wohl im Zusammenhang mit den Reparaturarbeiten in der Kirche in den 40er Jahren des

[10] StAR, Bf 35. Sein Familienname ist schwer zu lesen. Etwa aus dieser Zeit stammt auch eine Bittschrift vom Schnitzer Conrad Ziege, der mit fünf Gesellen, einem Ruf des schwedischen Königs folgend, aus Pommern nach Schweden gefahren war. Da er mit den dortigen Verhältnissen nicht zufrieden war, hatte er sich nach Reval begeben, wo er aber in das Amt nicht aufgenommen wurde.

genannten Jahrhunderts. Im Jahre 1634 hatte die Kirche keine Kanzel [11].

Das Korpus besteht aus sieben schmalen Seiten, von denen eine jede mit dünnen Kolonnetten flankiert ist, deren zarte Balusterform zwischen Gotik und Renaissance schwankt. Jede Seite besteht aus drei Füllungen: einer Hochfüllung in der Mitte und je einer Querfüllung. Die grösseren Füllungen enthalten z. T. Reliefdarstellungen von Johannes dem Täufer, Christus, Moses und Aaron, z. T. zwei dekorative Füllungen, deren Zentrum durch Porträtmedaillons gebildet wird. Die siebente grössere Füllung ist leer. Zuoberst ist eine typische westdeutsche Füllung mit Ranken um Medaillons und einem helmgeschmückten Kriegerhaupt angebracht gewesen. Zuunterst kommen teils ähnliche Füllungen vor, teils Inschrifttafeln, deren Rahmenwerk aus kleinen Blatt-



Abb. 14. Marten Mattiesen Schweitzer: Kanzel in der Kirche zu Goldenbeck (Kullamaa, 1626).

[11] Visitationsprotokolle im Kirchenarchiv zu Randen. Mag. H. Rebane hatte die Liebenswürdigkeit, mir Auszüge zur Verfügung zu stellen. 1643 war die Kirche noch nicht instand gesetzt, Vorbereitungen dazu waren aber getroffen worden. 1646 war die Kirche in gutem Zustand. Vgl. auch Visitationsprotokoll aus dem Jahre 1646, früher im Museum für kirchliche Archäologie, Dorpat, jetzt in ZAD.

voluten besteht, welche zu den allerersten dekorativen Bildungen der nordeuropäischen Renaissancekunst zählen.

Das Ornament ist hier von etwas anderer Form als in Reval, zeigt aber dieselbe dekorative Art. Auch in ihrer Architektur macht die Kanzel einen durchaus westdeutschen Eindruck. Die Kolonnetten und die Ornamentik haben nahe Verwandte in den rheinischen Stollenschränken. Die Reliefs dürften nach graphischen Vorlagen geschnitzt worden sein. So ist Aaron „dem hohen Priester" von Erhard Altdorfer in der niederdeutschen Bibel von 1533 (Lübeck, Ludwig Dietz) sehr ähnlich [11a]. In ikonographischer Hinsicht ist die Zusammenstellung von Christus, Johannes, Moses und Aaron selten, denn schon früh kommen bei der Ausschmückung von Kanzeln Christus und die Evangelisten in Brauch, und dies war auch später das üblichste Motiv.

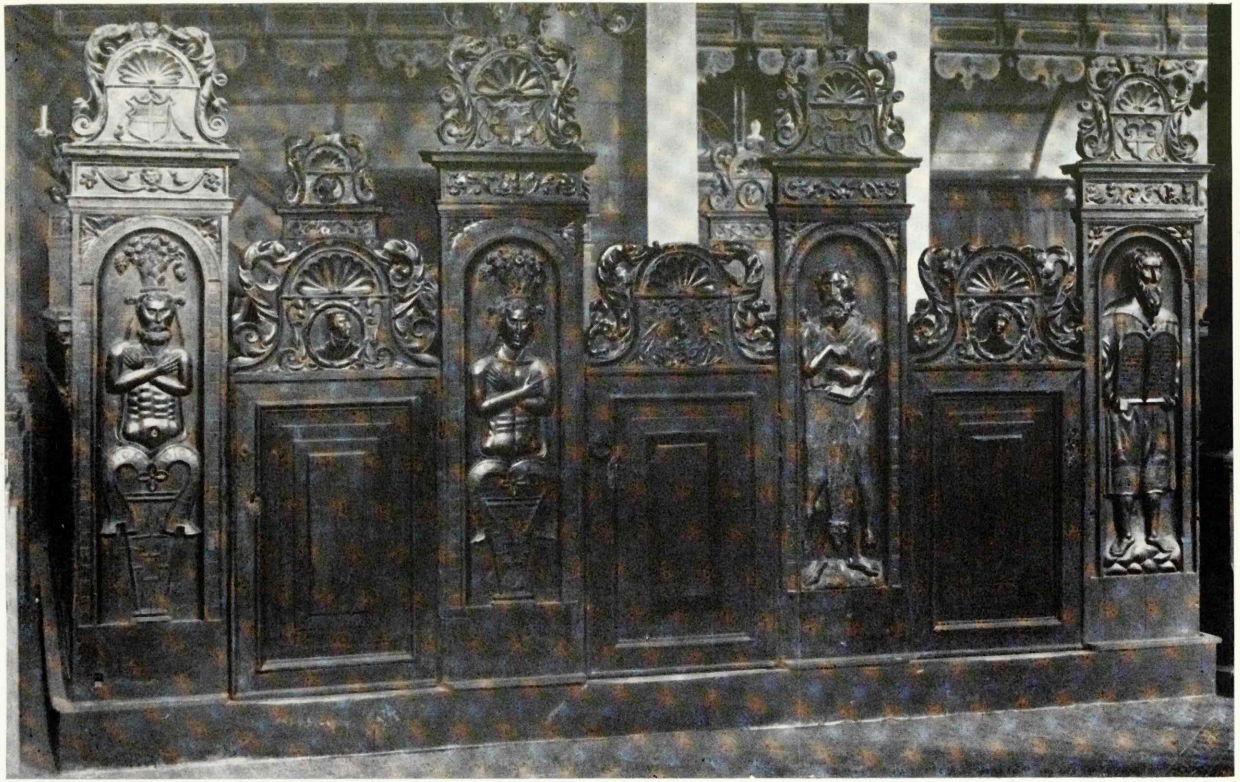
Vielleicht ist die Kanzel von irgendeinem Meister ausgeführt worden, der um die Mitte des XVI. Jahrhunderts in Dorpat wirkte. Als erster unter ihnen wird im Jahre 1554 Hans von Resse erwähnt. Andere waren Hans von Lutter und Tonnies Snitker [12]. Ausser durch die Kanzel von Randen wird der altertümliche enge Kanzeltypus in Estland nur noch durch diejenige von Kielkond (Kihelkonna), auf welche wir unten im Zusammenhang mit der Entwicklung auf Ösel (Saaremaa) zurückkommen, und die Kanzel von Goldenbeck (Kullamaa) vertreten [13]. Die schmalen Brüstungsfelder der letzterwähnten Kanzel enthalten oben eine flache Nische, unten eine leere Füllung (Abb. 14). Der Schalldeckel ist niedrig. Die Nischen sind mit Gemälden versehen (Christus und die Evangelisten). Die Kanzel ist eine Stiftung von Gerhardt Henninghusen

---

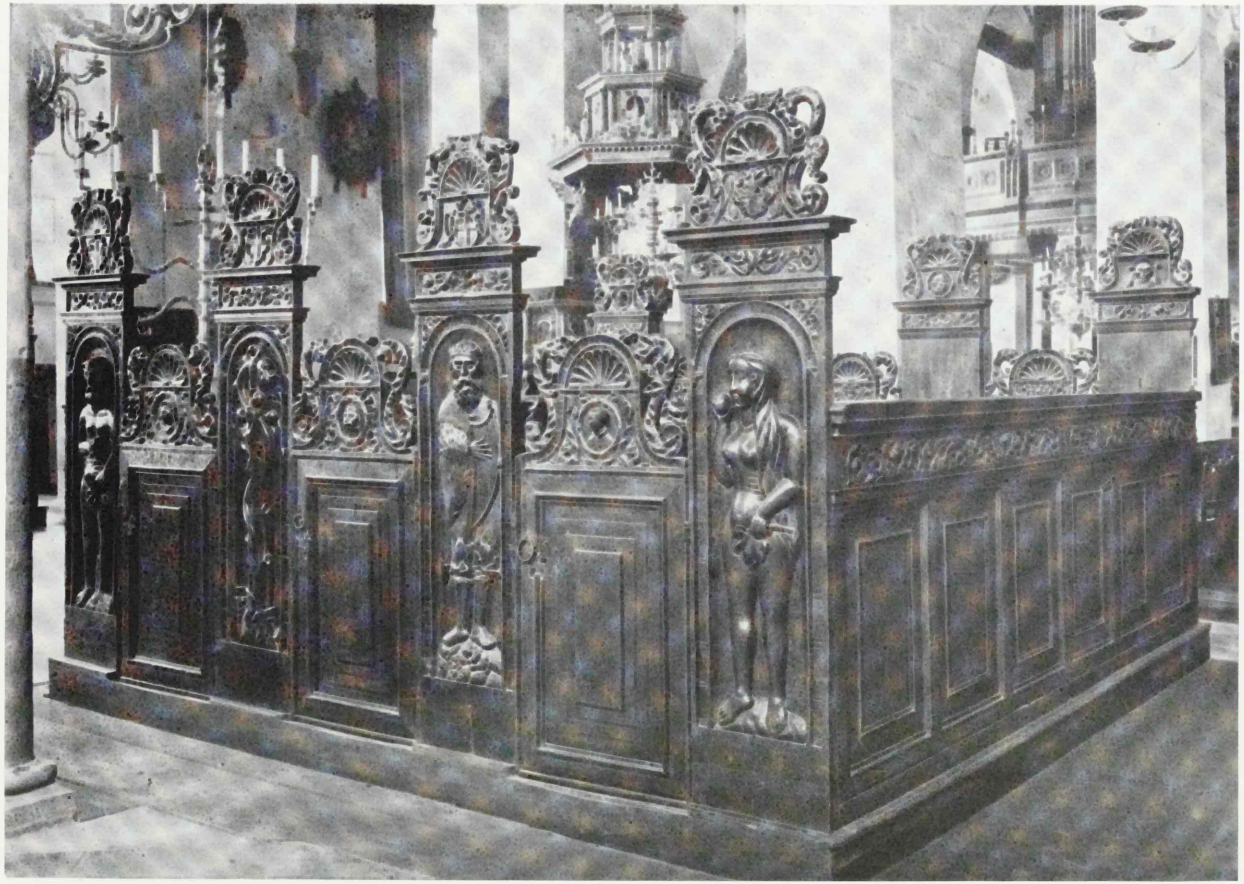
[11a] M. Geisberg Die deutsche Buchillustration in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts II (München 1930).

[12] StAD, Ratsprot. 28. 11. 1554; 24. 3. 1554; J. J. Sahmen Das alte Dorpat (Exzerptensammlung).

[13] Eine altertümliche Kanzel fand sich im XVII. Jahrhundert in der Kirche zu Pölwe, südlich von Dorpat. In dem oben erwähnten Visitationsprotokoll von 1646 heisst es u. a.: „Nachdem man hie undt wieder in frembden Kirchspielen, dass in Pölwesche Kirche nicht ein Cantzel sondern ein Butterkern sein soll, und ein jedman damit sein Gespott getrieben, mit Schmertzen hat hören müssen, dieselbe auch gar enge nidrig und bawfällig, dz auch d. H. Pastor auf selbiger ohne Gefahr nicht stehen können, befunden worden ...".



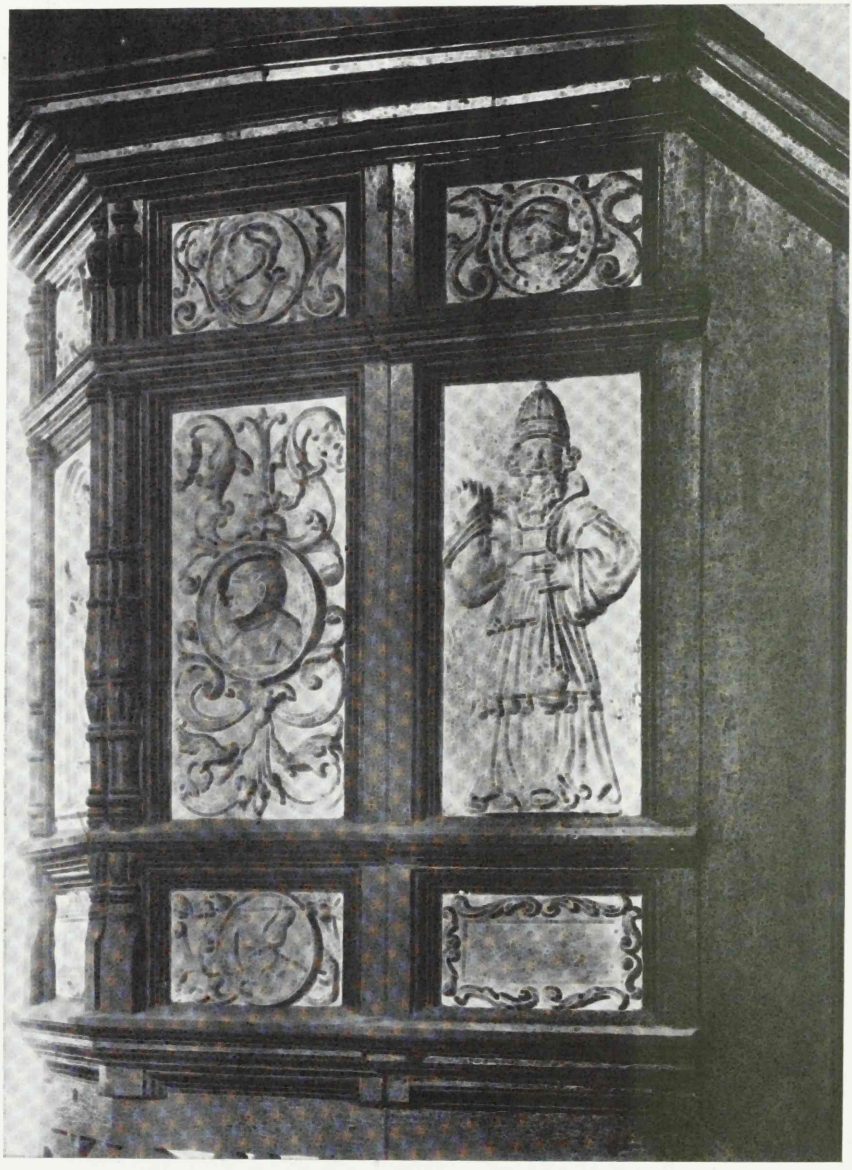
Tafel I. Ratsgestühl in der Nikolaikirche, Reval (1556—57). Südliche Seitenansicht in der alten Aufstellung unter der Orgelempore.



Tafel II. Ratsgestühl in der Nikolaikirche, Reval. Östliche Seitenansicht in der gegenwärtigen Aufstellung im Chor.



Tafel III. Kanzel in der Kirche zu Randen (Rannu). Vorderansicht.



Tafel IV. Kanzel in der Kirche zu Randen. Seitenansicht.

aus dem Jahre 1626. Der Meister hiess „Marten Matties, Schnitzker von Hapsal“ [14]. Marten Mattiesen oder Matthias heisst in den Kirchenbüchern von Hapsal auch noch „Schweitzer“ und stammte somit wohl aus der Schweiz. Er starb im Jahre 1676 im Alter von 89 Jahren.

Der leitende Schnitzer in Reval im letzten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts scheint Roloff Meldorp gewesen zu sein. Sein Name kommt zum ersten Mal im Jahre 1571 vor, und er scheint in diesem Jahr aus Stockholm angekommen zu sein [15]. 1580 wurde er Bürger, und 1597 war er Ältermann in seinem Amt. Noch im Jahre 1600 arbeitete er in der Kanutigilde [16]. Nach dem Namen zu urteilen, stammte er aus den Dithmarschen, wo die Holzschnitzerkunst damals blühte. Andere Meister, die erwähnt werden, sind Tonnies von Collen, der von 1587 bis 1595 genannt wird, und Jakob Abraham, der 1588 für die Stadt arbeitete und in diesem Jahr nebst zwei Brüdern Bürger wurde [17]. Ein Schnitzer namens Veit Schlegel legte im Jahre 1593 seinen Bürgereid ab und arbeitete zu Anfang des folgenden Jahrhunderts im Rathaus, wo er u. a. im Jahre 1604 einen Schrank ausführte, der offenbar eine anspruchsvolle Arbeit darstellte. Anscheinend war sie auch gut ausgeführt worden, denn der Meister erhielt nach vollbrachter Aufgabe ein Extrageschenk [18].

Zwei holländische Schnitzer.

Berent Geistmann.

Der reichste Stil der nordeuropäischen Renaissance, derjenige, der von den manieristischen Figuren und geschmeidigen Rollwerkornamenten der Fontainebleau-Schule, von den romanistischen

---

[14] W. Neumann Bericht über das Ergebnis der Enquête der kirchlichen Altertümer in Liv-, Est- und Kurland, Sb der Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde 1912 (Riga 1914) 394 ff. Demselben Meister entstammt wahrscheinlich ein Taufstand aus Goldenbeck, jetzt im Staatlichen Kunstmuseum, Reval.

[15] ZAD, CAE 452; RiAE E III/VI 43.

[16] StAR, Aa 38 Niedergerichtsprot. 1548—82, Ad 66, Aa 29.

[17] Das Revaler Bürgerbuch; StAR, Ad 66.

[18] StAR, Ad 66. Ein Schnitzer Thomas hatte „Bei Selige Engell thor borchs Zeiten“ an dem Totentanz in der Antoniuskapelle gearbeitet. Ihm wurde im Dez. 1603 eine restierende Summe bezahlt (StAR, Nikolai 5).

Skulpturen und dem dekorativen Formenschatz Cornelis Floris', von den Beschlagornamenten und der klassizistischen Miniaturarchitektur Vredeman de Vries' geprägt ist, hat in Estland nur wenige Vertreter auf dem Gebiete der Holzplastik. Es gibt einen bedeutenden Bildhauer, der diese Geschmacksrichtung in Estland vertritt, aber sein Fach war die Steinplastik. Es handelt sich um den Holländer Arent Passer, der in den Jahren 1589—1637 in Estland tätig war. Sein Stil hatte sich unter den Eindrücken der

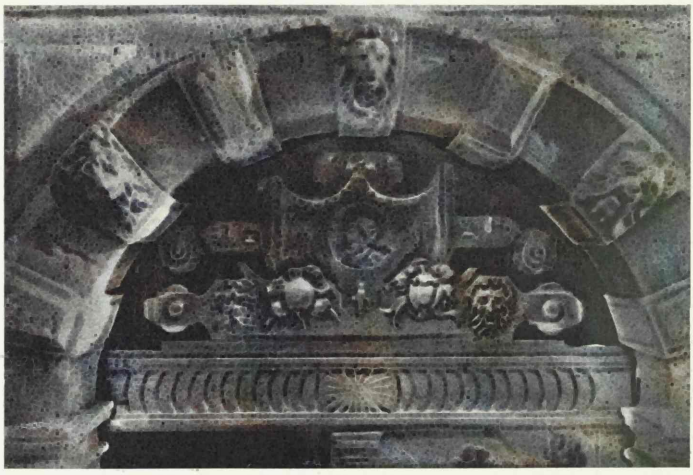


Abb. 15. Berent Geistmann: Lünettenfüllung im Portal des Schwarzhäupterhauses, Reval (um 1604).

prägnanten und zierlichen Formenwelt des Fontainebleau-Manierismus gebildet. Er verwirklichte dessen aristokratisches Ideal in einer Reihe von Grabmälern, von denen das des Grafen Pontus De la Gardie und seiner Gemahlin in der Domkirche zu Reval an erster Stelle erwähnt sei. Auch die niederländischen Formen, wie das Beschlagornament, die Fruchtschnur usw. finden bei ihm Verwendung. In den bürgerlichen Kreisen Revals konnte Passers Kunst nicht bodenständig werden. Sie entfaltete sich dort nicht, sondern wurde arm und trocken [1]. Am Ende des XVI. Jahrhun-

[1] Karling Arent Passer, Konsthistorisk tidskrift 1939 (Stockholm 1939) 97 ff. und derselbe Arent Passer, lisand Tallinna kunstiajaloole, Vana Tallinn (Tallinn 1938) 28 ff

derts war in Reval ausser Passer auch Hans von Aken auf dem Gebiete der Steinplastik tätig. Sein bestes Werk ist das Grabmal von Olof Ryning (1589—1594). Die niederländischen Renaissanceformen verbinden sich hier mit osteuropäischen, zunächst polnischen Zügen.

Die Richtung Passers beherrschte die Steinbildhauerkunst in Nordestland während der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts. Auf die Holzplastik dagegen hat er wenig Einfluss ausgeübt. Ein

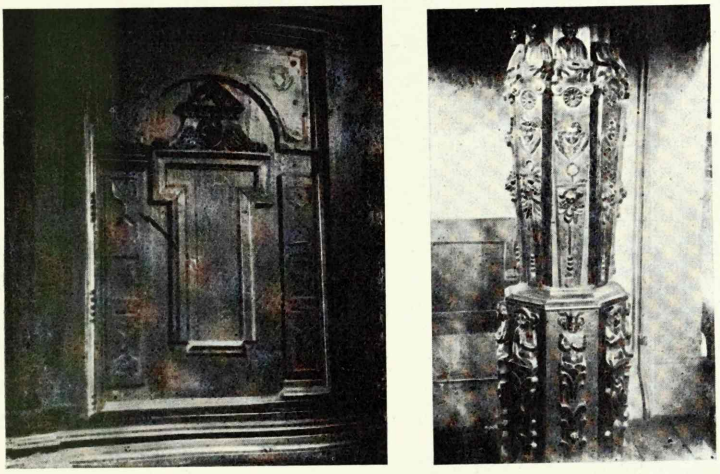


Abb. 16 a und b. Berent Geistmann: Wandtäfelung in der Nikolaikirche, Reval, und dazu ursprünglich gehörende Hermenpilaster, jetzt am Kanzelfuss angebracht (1604).

einziges Mal tritt uns sein langgestreckter schlanker Figurenstil entgegen, und zwar an einem geschnitzten Wandschrank in der Kirche zu Peude (Pöide) auf Ösel. In flachen, mit Muscheln gezierten Nischen sind „Glaube" und „Hoffnung" in Relief geschnitten. Der Datierung nach ist der Schrank erst 1649 gemacht worden, aber stilistisch gehört die Arbeit einer Periode an, die schon fünfzig Jahre zurückliegt. Ein zweites hervorragendes Werk Passers ist die Fassade des Schwarzhäupterhauses in Reval, die nach dem Entwurf des Bildhauers und unter seiner Leitung im Jahre 1597 angefangen wurde. Die Fassade wurde u. a. mit Reliefs und mit einem Portal von der Hand des Bildhauers geschmückt. Das Lünet-

tenfeld ist mit einer in Holz geschnitzten Kartusche aus kombiniertem Roll- und Beschlagwerk, mit saftreichen Fruchtgehängen und grinsenden Masken geziert. Das Oberstück ist die einzige, reine Probe „moderner" niederländischer Renaissanceornamentik auf dem Gebiete der Holzplastik in Reval (Abb. 15). Obwohl die Baurechnungen erhalten sind, wird die Tür nicht erwähnt [2]. Es scheint, als ob sie im Jahre 1604 ausgeführt worden ist.

Zu dieser Zeit war einer der meist geschätzten Tischler Revals Berent Geistmann. Er wurde 1599 Bürger und ist identisch mit Berent Hollender, der schon 1597 von dem Ältermann Roloff Meldorp als Böhnhase angeklagt wurde [3]. Wir machen also hier die Bekanntschaft mit einem Holländer, einem Landsmann Passers. Mehrere Umstände sprechen dafür, dass er die Tür des Schwarzhäupterhauses gemacht hat.

Berent Geistmann wurde während der ersten Jahrzehnte des XVII. Jahrhunderts sehr stark in Anspruch genommen sowohl vom Rate der Stadt, der ihn mit Arbeiten am Rathaus und anderswo betraute, als auch von der Nikolaikirche, deren Vorsteher zu dieser Zeit Jost Dunte d. Ä. war. Die Rechnungsbücher buchen grosse Auszahlungen an Berent Schnitzker, eine nähere Beschreibung der Arbeiten wird jedoch nicht gegeben. In der Nikolaikirche galten die Arbeiten dem Gestühl, Kisten usw. [4]. Ein Teil der Schnitzereien und Tischlerarbeiten aus dieser Zeit befinden sich noch heute in der Kirche. So ist die westliche Wand der nördlichen Kapelle mit einem Paneelwerk geziert, das zwar übermalt und übel zugerichtet ist, aber dennoch ein gewisses Interesse erweckt (Abb. 16 a). Es ist nämlich die einzige Arbeit in Reval, wo unseres Wissens Intarsia verwendet worden ist. Unter der Übermalung sind Einlagen in einfachen geometrischen Mustern deutlich zu sehen. Zwischen den Paneelfeldern, die T-förmige Spiegel haben und mit Engelsköpfen gekrönt sind, bemerkt man die Spuren abgebrochener Hermenpilaster. Diese sind aber an anderer Stelle in der Kirche aufbewahrt (Abb. 16 b). Sie zieren jetzt die Stütze der Kanzel, und ersetzen damit seit dem vorigen Jahrhundert die

---

[2] Archiv der Schwarzhäupter, Reval, Kasten VII : 5 und E 3.
[3] StAR, Bf 35.
[4] StAR, Nikolai 5.

ursprüngliche tragende Figur, einen Christophorus. Sie sind von Übermalungen verschont geblieben, und sowohl die Halbfiguren wie die Engelsköpfe und die Fruchtgehänge sind mit grosser Gewandtheit aus dunklem, festem Eichenholz geschnitten. Einer der Pilaster ist mit einem Wappenschild versehen, der die Buchstaben ID, ein Merkzeichen und die Jahreszahl 1604 trägt [5]. Das Paneelwerk ist also auf Veranlassung Jost Duntes entstanden, und da Berent Geistmann jahrelang der einzige Schnitzer war, der in dem von

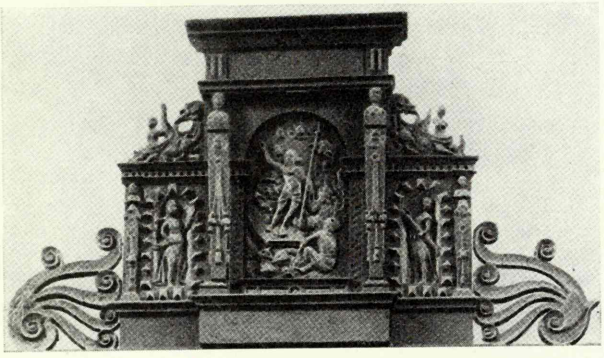


Abb. 17. Berent Geistmann: Bekrönung des Antoniusaltars, Nikolaikirche, Reval.

Dunte geführten Rechnungsbuch aus dieser Zeit erwähnt ist, dürfte es wohl berechtigt sein, ihn für den Meister des Paneelwerkes zu halten. Mit seinen straffen, knappen Formen, bei denen Leistenwerk und Einzelheiten mit der grössten Feinheit geschnitten sind, hat das Paneelwerk auch etwas Holländisches an sich. Dasselbe gilt von der für Deutschland fremden Form und Ausschmückung der Hermenpilaster. Der nüchterne Realismus, der die Halbfiguren kennzeichnet, unterscheidet sich auffallend von der damals in Deutschland üblichen dekorativen Figurendarstellung.

Dieselben Formen, obwohl in gröberer Ausführung, kennzeichnen den krönenden Aufsatz, mit welchem der bemerkenswerte Antoniusaltar in der Antoniuskapelle der Kirche ungefähr gleich-

[5] E. von Rosen Bogislaus Rosen (Tartu 1938) 184. Die Verfasserin hat 1664 gelesen.

zeitig versehen wurde[6] (Abb. 17). Die äusseren Hermenpilaster entsprechen hier genau denen des Paneelwerkes. Der Aufsatz enthält im Mittelfelde eine Reliefdarstellung der Auferstehung. In von Diamantquadern gefassten Seitennischen stehen zwei allegorische Figuren. Die Füllungen zwischen der höheren Mittelpartie

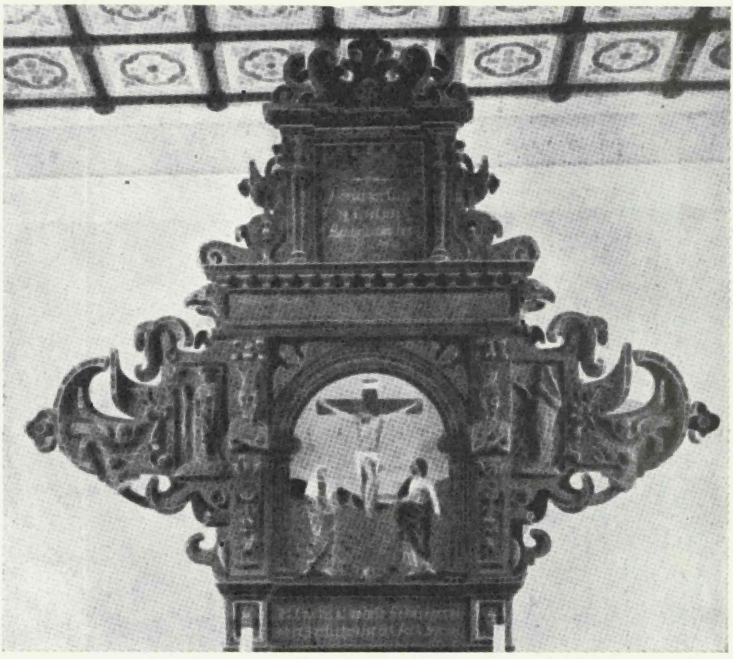


Abb. 18. Michel von Groningen: Altaraufsatz in der Kirche zu Kristrup, Dänemark (1598).
(Nach Jensen.)

[6] Vgl. Nottbeck-Neumann op. cit. 73. Der Altar stand im XVII. Jahrhundert hinter dem Hochaltar der Kirche und wurde als Epitaph des Superintendenten Heinrich Bock (gestorben 1549) angesehen. Der Altar ist mehrmals übermalt worden; so sind die Bildnisse Bocks und Urban Dein (oder Dehn) d. Ä., die dort einstmals vorhanden waren, jetzt übermalt. Geblieben ist aber das Bildnis des Urban Dein d. J., der den Altar 1654 restaurieren liess. Darüber heisst es in StAR, Nikolai 15: „1654 das Epitaphium hinttern am Altar hat Urban Dein alss seines Eltern Vattern renoviren und sein eigen biltnis auch darauff setzen lassen". Der geschnitzte Aufsatz wurde darum wahrscheinlich auf Dein d. Ä. Kosten ausgeführt.

und den niedrigeren Seitenpartien sind dem Rollwerk verwandt, aber dieses ist in einen Vogelschnabel umgewandelt, der eine Fruchttraube hält. Volutensträusse verbinden das Oberstück mit dem Altarbild. Die bandähnliche Silhouettenwirkung der Voluten wie auch die Architektur des Aufsatzes mit seinem horizontalen



Abb. 19. Berent Geistmann: Geschnitzte Kanephoren und Stuhlwange in der Nikolaikirche, Reval.

Abschluss usw. deutet ebenso auf Holland. Übereinstimmungen zwischen diesem Werke und der Tür des Schwarzhäupterhauses stützen unsere Annahme, dass Geistmann auch letztere ausgeführt habe.

Ein Zeitgenosse und Landsmann Berent Geistmanns, Michel van Groningen, war während der letzten Jahre des XVI. Jahrhunderts in Dänemark tätig. Er verfertigte u. a. die Kanzel in der Domkirche zu Aarhus 1588 und einen Altar in der Kirche zu Kristrup 1598 [7]. Bei ihm finden wir verschiedene Elemente, die die Arbeiten Geistmanns kennzeichnen, was dafür spricht, dass beide

[7] Jensen op. cit. 70 ff.



Abb. 20. Berent Geistmann: Kanzelaltar in der Kapelle zu Toal (Tuhala).

Schnitzer aus demselben Stilkreis hervorgegangen sind. So kommt der Altarschmuck in Kristrup dem Aufsatz des Antoniusaltars sehr nahe. (Abb. 18). Wir finden dort Hermen, allegorische Reliefs und Eckfüllungen, die denen des Antoniusaltars ähnlich sind. Die Spiralen der Seitenstützen sind von derselben Art, wie die Stütze der Kanzel in Aarhus. Ähnliche Formen kennzeichnen auch einen von Michel van Groningen ausgeführten Prunkschrank auf Skaffö-

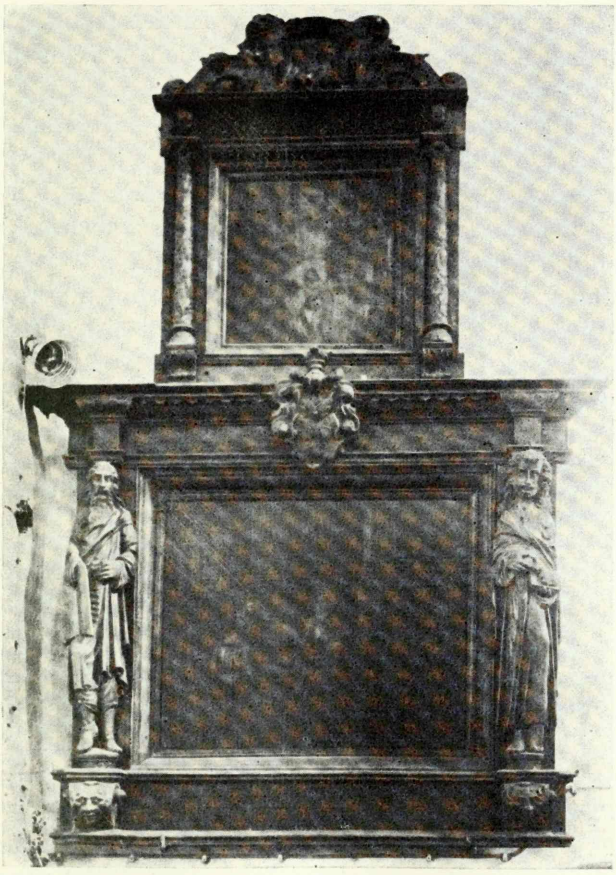


Abb. 21. Berent Geistmann?: Ehemaliger Altaraufsatz in der Kirche zu Ampel (Ambla).

gaard, wo besonders die Friesfüllungen hervorgehoben zu werden verdienen, da sie Kartuschen aufweisen, deren Formen denen der Schwarzhäuptertür genau entsprechen. Rollwerk, Masken, Fruchtgehänge, alles ist identisch.

Von den Arbeiten an einem Gestühl der Nikolaikirche, die Geistmann dokumentarischen Angaben zufolge Anfang des XVII. Jahrhunderts ausführte, sind einige schöne Einzelstücke bewahrt (Abb. 19). Sie sind plastisch durchgearbeitet, und die Blumen sehen wie reife, saftige Früchte aus. Die unteren Teile der Figuren sind mit Löwenköpfen, hängenden Tüchern usw. geziert. Auch in

diesem Fall finden wir genau dieselben Elemente in den Werken Michel van Groningens, u. a. bei dem soeben erwähnten Altar in Kristrup, wo das Mittelbild von zwei nach derselben Vorlage geschnitzten Kanephoren flankiert ist. Auf holländischem Gebiet kommen Hermenpilaster im Stadthaus zu Nijmwegen und im alten Rathaussaal zu Kampen in Betracht [7a]. Es ist Vredeman de Vries, dem sich die Bildhauer angeschlossen haben. Ferner sind auch einige Stuhlwangen von Geistmann vor die „Ritterstühle" der Nikolaikirche gesetzt worden. Sie sind von einem grossen, zierlich geschnittenen Cherubskopf gekrönt, den eine Muschelnische wie eine Strahlenkrone umgibt (Abb. 19). Das Feld der einen Stütze ist mit Fruchttrauben derselben Art wie auf den Kanephoren geziert, das andere enthält eine Reliefdarstellung der „Caritas". Die Frische der Formen deutet darauf hin, dass das Gestühl, von dem diese Stützen stammen, eine der frühesten Arbeiten gewesen ist, die der Tischler in Reval ausgeführt hat.

In dem Rechnungsbuch der Nikolaikirche, das im Jahre 1603 angefangen wurde, findet man den Namen Geistmann schon von Anfang an. Während einer Reihe von Jahren führt er Arbeiten verschiedener Art aus. Er war also der Tischler der Kirche. Noch 1621 war er hier tätig, scheint aber einige Jahre später einen gewaltsamen Tod erlitten zu haben. Geistmann, „welcher Gott sei geklagt, entleibet ward", wurde am 7. Januar 1628 auf dem Friedhof der Olaikirche begraben [8].

Dieser holländische Tischler scheint auch der Meister des Kanzelaltars zu sein, der sich jetzt in der im XVIII. Jahrhundert erbauten Kapelle in Toal (Tuhala), südlich von Reval, befindet (Abb. 20) [9]. Dieser Altar ist das einzige Beispiel von Kanzelaltären in Estland, die im protestantischen Deutschland in verschiedenen Gegenden vorkommen, aber erst am Ende des XVII. Jahrhunderts

---

[7a] D. Bierens de Haan Het houtsnijwerk in Nederland (Haag 1921) Taf. 132 u. 138.

[8] StAR, Olai, Totenbuch 1603—84. Seine Frau wurde 5. 1. 1652 begraben. Berent Geistmann kommt auch in den städtischen Rechenschaften vor (StAR, Ad 66).

[9] Vgl. H. Mayer Deutsche Barockkanzeln (Strassburg 1932) 6 ff. Der Altar und die Kanzelbrüstung wurden aber vielleicht erst im XVIII. Jahrhundert zu einem Kanzelaltar vereint. Die Kapelle von Toal wurde im Jahre 1770 erbaut.

allgemein werden. Geistmanns Hand spürt man vor allem bei den Seitenflügeln des Altaraufsatzes, dessen Motiv sich dem Oberteil des Antoniusaltars und der Tür des Schwarzhäupterhauses direkt anschliesst. Zu den Hermenpilastern des Kanzelkorpus findet man auch Gegenstücke an der erwähnten Tür.

Holländischen Charakter trägt auch der ehemalige Altaraufsatz in der Kirche in Ampel (Ambla), vielleicht ein Alterswerk von Geistmann (Abb. 21). Bemerkenswert sind vor allem die Skulpturen, die das Altarbild flankieren und Moses und Johannes darstellen. Ihre Umrisse sind durch den Block bestimmt, aus dem sie beinahe in derselben Weise wie die Monumentalskulpturen des XII. Jahrhunderts gehauen sind. Dem Künstler ist diese Beschränkung nicht als Zwang erschienen, sie ist ihm vielmehr ein willkommener Vorwand geworden, die Tradition der Renaissance zu brechen und ein Element gotischer Art einzuführen. Hinzu kommt eine prägnante Ausführung, die besonders den Köpfen eine seltsame Intensität verleiht.

Die Tätigkeit Geistmanns in Estland lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die grosse Rolle, die sein Land in der Kunstgeschichte der damaligen Zeit spielte. Er zeigt uns die holländische Fassung der niederländischen Renaissanceformen, obgleich er ihr nicht einen künstlerisch selbständigen oder virtuosen Ausdruck geben konnte.

Die Tätigkeit Geistmanns wurde von seiner Frau weitergeführt, die die Werkstatt nach dem Tode ihres Mannes fortsetzte. Führender Meister der Werkstatt wurde Lüdert Heissmann, der während vieler Jahre eine geachtete Stellung unter den Tischlern Revals einnahm. In seiner Produktion, die auch die Bildhauerei umfasst, leben die Traditionen Geistmanns weiter. Nach Heissmann standen zwei der hervorragendsten Barockbildhauer in Estland, Elert Thiele und Christian Ackermann, nacheinander derselben Werkstatt vor; ihre Tätigkeit hat also das ganze XVII. Jahrhundert umspannt. Obgleich diese Meister sehr verschiedener Art gewesen sind und verschiedene Stilauffassungen vertreten haben, hat doch auf diese Weise eine Werkstattradition weitergelebt, in der ganz gewiss die schwer greifbare lokale Abstufung der allgemein nordischen künstlerischen Bestrebungen der Zeit zu suchen ist.

TRÜ Raamatukogu

Gert Bavendamp.

Eine schöne Probe ausgeprägt holländischer Tischlerkunst und Holzschnitzerei etwas jüngeren Datums ist die Kanzel der Nikolaikirche zu Pernau (Abb. 22). Sie ist erst um die Mitte des XVII. Jahrhunderts entstanden, und die Formen sind von einem disziplinierten Barock geprägt [10]. Das Korpus und das Treppengeländer der Kanzel sind vor allem als gediegene Tischlerarbeit zu

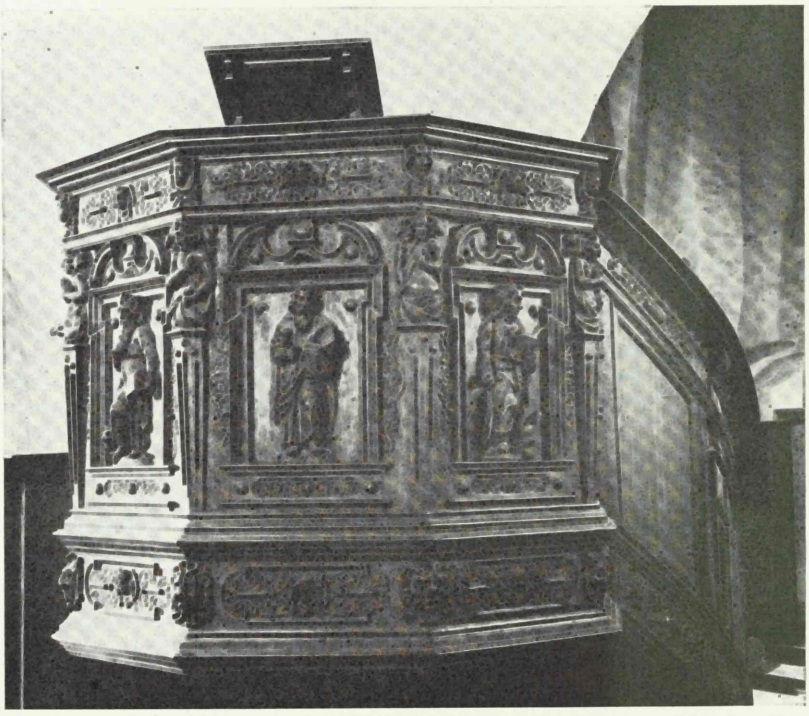


Abb. 22. Gert Bavendamp: Kanzel in der Nikolaikirche zu Pernau (um 1648).

[10] Vgl. Historische Bemerkungen zur inneren Einrichtung der St. Nikolaikirche in St. Nikolai-Gemeinde zu Pärnu im Jahre 1934 (Pärnu 1935) 12: „Die Kanzel ist während der grossen Kirchenremonte in den 40er Jahren des 17. Jahrhunderts erbaut worden. Sie ist ein Geschenk des Obristen Otto Welling und hat an Holz, Macherlohn und Eisen 214 Reichsthaler gekostet. 1651 will der Obrist noch das Mahlwerk daran spendieren".

bezeichnen, die mit dem zierlichen Leistenwerk und den Füllungen Möbelcharakter besitzt. Die Ausschmückung besteht übrigens aus flachgeschnittenen, maureskenähnlichen Füllungen in Verbindung mit prägnant geschnitzten Masken. Die Brüstung der Kanzel ist durch Hermenpilaster gegliedert. In den Feldern stehen die Evange-



Abb. 23. Kanzel in der Nikolaikirche zu Pernau.

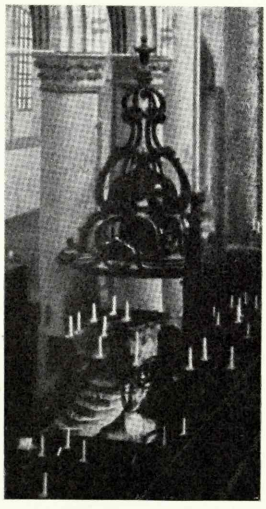


Abb. 24. Kanzel in der Liebfrauenkirche zu Dordrecht, Holland. (Nach Vermeulen.)

listen und noch eine fünfte Figur, wahrscheinlich Paulus. Typisch niederländisch sind die die Nischen krönenden Partien mit ihren weichen, gebrochenen Segmentbogen und Kugeln. Die Figurenskulptur ist unklassisch mit grossen Köpfen und gedrungenen Körpern; aber sie ist ausdrucksvoll und persönlich. Originell ist der Baldachin, der mit seinen dünnen Voluten, die sich zu einer hohen, luftigen Spitze auftürmen, beinahe wie ein Baumkuchen aussieht

(Abb. 23). Der Kranz ist mit Aufsätzen in dünnen, kalligraphischen Formen geschmückt. Der Gesamteindruck ruft die Erinnerung an ein eisernes Gitterwerk wach. Das seltene Motiv finden wir in sehr ähnlicher Form an der Kanzel der Liebfrauenkirche zu Dordrecht (Abb. 24) [11]. Man könnte ja vermuten, dass eine Kanzel in so reinen holländischen Formen, die in ihrer Art im Baltikum allein steht, importiert wäre. Gegen eine derartige Vermutung spricht ihre Anpassung an den Kirchenraum. In der Tat war auch ein holländischer Tischler in der Mitte des XVII. Jahrhunderts in Pernau tätig. Sein Name war Gert Bavendamp. Mit dem Glaser Marten Geistmann — wahrscheinlich einem Verwandten des Revaler Tischlers gleichen Namens — und dem Tischler Heinrich Schwartz aus Lübeck gehörte er 1649 der Zunft der Tischler und Glaser in Pernau an. Er hatte im Jahre 1647 in Pernau Bürgerrecht erworben [12]. Eine jetzt nicht mehr erhaltene Kanzel in Rujen (Rūjiena), Nordlettland, wird als eine Arbeit von ihm erwähnt.

Lübischer Import am Anfang des XVII. Jahrhunderts.

Die niederländischen Formen erreichten Estland nicht direkt, sondern durch deutsche, zunächst lübisch-mecklenburgische Vermittelung. Nicht der festliche, plastische Stil, den Cornelis Floris und auf mecklenburgischem Gebiet Philipp Brandin vertreten, wurde in Estland herrschend, sondern ein Stil mit wenig plasti-

---

[11] Vgl. F. A. Vermeulen Handboek tot de Geschiedenis der Nederlandsche bouwkunst (Haag 1928) Abb. 136.

[12] StAR, Bf 31; H. Laakmann Das Bürgerbuch von Pernau 1615—1787 (Tartu 1936). Andere Tischler, die in Pernau tätig waren, sind Caspar Benten, Bürger 1638, Christoffer Boltz, Bürger 1642, und Johann Gerrits, Bürger 1654. Von ihm erzählt ein Dokument im Staatsarchiv zu Bremen (Tischleramt 5) aus dem Jahre 1658. Der Meister Ewert Berends, der Gerrits damals in Dienst genommen hatte, trotzdem Gerrits oder Gerdsen, wie er hier genannt wird, Meister war, verteidigt seine Massnahme damit, dass Gerrits als Flüchtling anzusehen wäre, da er von „Parnow in Liefland" des Krieges wegen nach Bremen gekommen war. Gerrits Vater, Claus Gerdsen, war Bürger in Bremen gewesen. — Ein Werk eines Pernauer Tischlers ist wahrscheinlich die Kanzel in der Kirche zu Merjama, eine anspruchslose Arbeit, die von einem Üxküll gestiftet worden ist.

schen, ziemlich strengen klassischen Formen. Vredeman de Vries scheint derjenige niederländische Theoretiker gewesen zu sein, der die grösste Bedeutung hatte. Zwischen Lübeck und Estland, insbesondere Reval, bestanden Beziehungen, die sich auf kulturellem



Abb. 25. Epitaph des Diedrich Müller (Moller) (um 1614). Nikolaikirche, Reval.

und künstlerischem Gebiete noch am Anfang des XVII. Jahrhunderts behaupteten. Als Kunstzentrum an der Ostsee war Lübeck noch um 1600 ein bedeutender Faktor. Dies gilt besonders von der

Holzplastik, auf welchem Gebiet Lübeck um diese Zeit eine Reihe hervorragender Meister mit Tönnies Evers an der Spitze aufzuweisen hatte. Auch in der Malerei hatte Lübeck eine gewisse Bedeutung für Reval. Die meisten der Maler, die während der ersten Jahrzehnte des XVII. Jahrhunderts in Reval tätig waren — z. B. Peter Wichert und Hans und Albert von Hembsen — kamen aus Lübeck [1]. Unter diesen Verhältnissen dürfte es nicht überraschen, dass eine aus Lübeck importierte Arbeit sich in Reval befindet. Wir denken an das Epitaph des 1614 gestorbenen Dietrich Müller (Moller), das in demselben Jahre oder etwas später in der Nikolaikirche aufgesetzt wurde [2] (Abb. 25). Das Epitaph, das in seiner Art in Estland einzig dasteht, hat nämlich nahe Verwandte in Lübeck. Es befindet sich in ziemlich schlechtem Zustand, und zwar betrifft das nicht nur das gemalte Mittelfeld. Der obere Teil, den früher ein die Himmelfahrt darstellendes Gemälde zierte, ist ebenso verschwunden wie die Partie, die das Epitaph unten abschloss. Von den reich geschnitzten Flügeln ist der rechte stark beschädigt. Charakteristisch für den Stil des Epitaphs sind die schlanken, prägnant geschnittenen Kolonnetten. Der untere Teil der Schäfte ist mit einem reichen Beschlagwerk mit Rollwerkeinschlägen geschmückt. Der architektonische Aufbau ist klar und das Leistenwerk scharf geschnitten. Komposition und Ornamentschatz, in dem Rollwerk und Fruchtgehänge vorherrschend sind, stehen unter dem Einfluss niederländischer Formen. Einen gewissen Einfluss der deutschen Geschmacksrichtung am Anfang des

---

[1] Wichert wurde 1641 Bürger in Reval, war aber von Jobst Dunte schon 1627 aus Lübeck nach Reval berufen worden. In Reval wäre, so schreibt Dunte, besonders in der Nikolaikirche „subtile Arbeit genug vorhanden u. a. sechs undt mehr schone Epitaphia" (StAR, Bl 30). Bezüglich H. und A. von Hembsen vgl. W. Neumann Lexikon baltischer Künstler (Riga 1908).

[2] Die Inschrift lautet folgendermassen: „Ao 1625 d. 30 octobris ist die viel ehr und tugendreiche frau Anna Brüggeman seligen Herrn Joh. Müllers Weiland Rathesverwantes der Königlichen Stadt Narva hinterlassene Witwe sanft und seelig in dem Herrn entschlafen. Deren Seele Gott genaedig seyn! Ao 1614 d. 6 Martii nachmittag um 2 Uhr starb der erbare und vornehme Geselle Diedrich Moller seines Alters in 30 Jahre dem Gott gnaedig sey!" Das Epitaph wurde von dem Bruder Dietrichs, Johann Müller von Kunda, errichtet. Vgl. unten S. 131 f.

XVII. Jahrhunderts spürt man in der Auflockerung des Rollwerkes, das sich in volutenähnliche Zipfel auflöst.

Das Epitaph hat, wie schon erwähnt, nahe Verwandte in Lübeck. Dort war die Richtung von Vredeman de Vries massgebend, und die feingeschnittenen, kannelierten Kolonnetten mit ihren beschlag- und rollwerkgeschmückten Schaftfüllungen sind ein typischer Zug. Sie kennzeichnen auch die Produktion von Tönnies Evers, obwohl hier andere, vor allem süddeutsche Züge hinzugekommen sind. Besonders nahe kommt das Epitaph den Werken, die man Jochym Werncke zuzuschreiben pflegt. Dieser war einer der führenden lübischen Tischler gegen Ende des XVI. Jahrhunderts und von 1564 bis 1604 in Lübeck tätig. Besonders gross ist die Übereinstimmung zwischen dem Revaler Epitaph und der späteren Produktion des Meisters, wo die „modernen" niederländischen Elemente sich stärker geltend machen. So weist z. B. die Brüstung der Schmalseiten des Lettners in der Marienkirche aus den Jahren 1590—1592 ganz dieselben Kolonnetten auf. Auch die

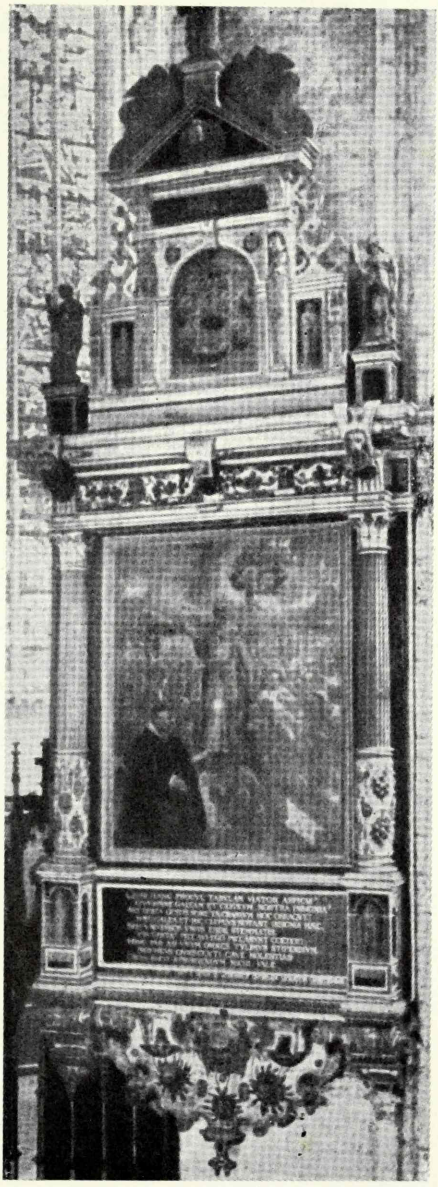


Abb. 26. J. Werncke: Epitaph des Hinrich Wedemhoff d. Ä. (1597). Marienkirche, Lübeck.

(Nach Inv. Lübeck.)

Architektur, das Leistenwerk, die Konsolen usw. zeugen von einer engen Verwandtschaft mit dem Epitaph. Gewiss gibt uns eines der Epitaphien, von denen man sicher weiss, dass sie von Werncke ausgeführt sind, wie z. B. das des Hinrich Wedemhoff d. Ä. aus dem Jahre 1597 in der Marienkirche, eine gute Vorstellung von der ursprünglichen Komposition des oberen und unteren Teils des Revaler Epitaphs (Abb. 26). Seitenwangen, die man an anderen Epitaphien, z. B. an dem des Hinrich Conradi in derselben Kirche, beobachten kann, sind hier verschwunden [3].

Ein anderes Werk, das aller Wahrscheinlichkeit nach aus Lübeck eingeführt ist, ist die Kanzel, von der gewisse Teile der jetzigen Kanzel der Pfarrkirche zu Jamma (Jämaja) auf der Südwestspitze Ösels eingefügt sind. Von der alten Kanzel sind noch schön geschnitzte Hermenpilaster, Friesstücke und Gesimse, Basenleisten und Medaillons bewahrt, die in der modernen Kanzelbrüstung verwendet worden sind (Abb. 27).

Diese ältere Kanzel hatte nicht immer der Kirche gehört, in der sie später aufgestellt wurde. Im Jahre 1647 wird erwähnt, dass die Kirche eine steinerne Kanzel besass [4]. Von dieser, die sich schon damals in schlechtem Zustand befand, sind einige Reliefs in der Kirchenwand eingemauert erhalten. Da die geschnitzten Teile aller Wahrscheinlichkeit nach zu einer Kanzel gehört haben, die schon um 1600 ausgeführt worden war, muss diese Kanzel ursprünglich in einer anderen Kirche gestanden haben. Die Vermutung, dass es sich bei dieser um die Laurentiuskirche zu Arensburg gehandelt hat, liegt nahe. In dieser Stadt wurde, nachdem eine Feuersbrunst ein älteres Gotteshaus zerstört hatte, im Jahre 1612 eine neue Kirche erbaut. Diese brannte ebenfalls ab, als die Russen im Jahre 1710 in die Stadt eindrangen [5]. Es ist möglich, dass die Kanzel gerade damals in die Kirche zu Jamma übergeführt

---

[3] Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck II (Lübeck 1906) 340 f. Vgl. Hinrichsen op. cit. 15, H. Hoops Die Renaissance-Epitaphien in Lübeck und Mecklenburg 1540—1640 (Maschinenschriftl. Diss. Rostock 1925).

[4] ZAD, CAE 353. Die steinerne Kanzel, „Welche Herrn Jurg von Vittinghof gehoret zu erhalten", war baufällig.

[5] M. Körber Oesel einst und jetzt I (Arensburg 1887) 85 ff.

wurde, deren alte steinerne Kanzel wohl ausgedient hatte. Ist diese Vermutung richtig, so müsste die Kanzel um 1612 ausgeführt worden sein, was mit dem Stilcharakter der Schnitzarbeit trefflich übereinstimmt. Aus der Qualität der Arbeit scheint auch hervorzugehen, dass sie ursprünglich für eine bedeutendere Kirche

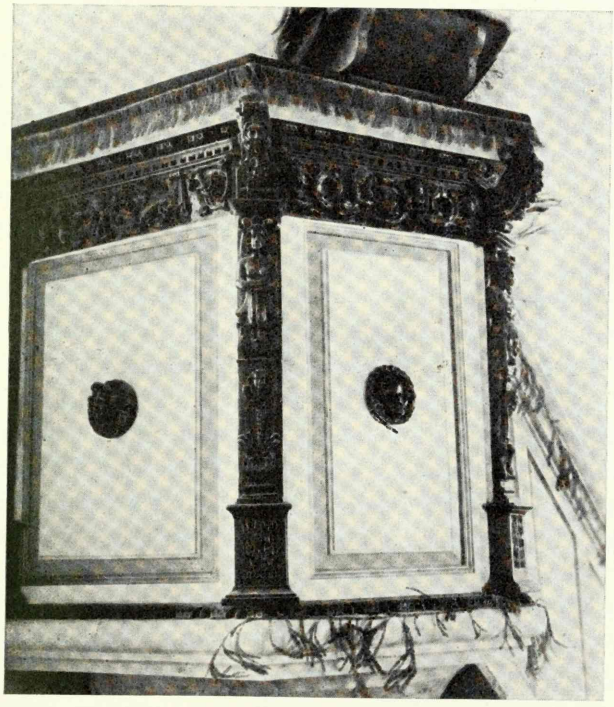


Abb. 27. Kanzel in der Kirche zu Jamma (Jämaja).

bestellt war. Für die Laurentiuskirche zu Arensburg, die dabei allein in Betracht kommt, hatte sich der dänische König interessiert. Die Vermutung, dass die Jamma-Kanzel aus Arensburg übernommen wurde, wird auch durch die Tatsache gestützt, dass eine solche Überführung etwas später noch einmal stattfand. Die Nachbargemeinde von Jamma, Anseküll (Anseküla), erhielt 1828 ihre jetzige Kanzel aus der Laurentiuskirche in Arensburg. In diesem Jahre brannte nämlich die 1733 von neuem aufgebaute Kirche wieder ab, wobei die gerettete Kanzel der obenerwähnten Gemeinde

geschenkt wurde [6]. Es verhält sich demnach so, dass die erste und die zweite Kanzel der Stadtkirche in Arensburg sich in den beiden Kirchen auf der Sworbe (Sõrve) befinden.

Die erhaltenen Teile erlauben keine vollständige Rekonstruktion der Kanzel. Wie ihr Grundriss gewesen ist, ob rechteckig mit vorspringendem, dreiseitigem Mittelteil von einem Typus, der in Lübeck und Mecklenburg häufig vorkommt, oder polygon, und wie die Felder zwischen den Pilastern komponiert gewesen sind, lässt sich nicht feststellen. Die skulptierten Teile zeichnen sich durch ihre sehr gute Qualität aus. In den „schönen" Hermen, in den Medaillons der Friesstücke und den Groteskenfiguren lebt noch der Geist der Renaissance. Putten, die aus Akanthusspiralen hervorwachsen, halten ein maskaronengeschmücktes Medaillon, ein anderes Friesstück enthält einen von Fabeltieren, Früchten und spärlichem Rollwerk umgebenen Putto, der ein Füllhorn trägt. Die von zusammengerollten Blättern gebildeten Konsolen tragen grinsende Masken. Die Voraussetzungen dieser Ornamente sind in der romanistischen Richtung des Floris zu suchen. Sie treten uns hier in einer Gestalt entgegen, die einem ziemlich späten Entwicklungsstadium angehört. In der malerischen Fülle von Motiven und der vollen, plastischen Form macht sich schon eine neue Zeit geltend. Friesstücke ähnlicher Art finden wir in der Kriegsstube des Lübecker Rathauses. Auch der dort vorhandene Fries mit seinem Zahnschnitt und Eierstab hat ganz denselben Typus [7]. Das Paneelwerk der Kriegsstube ist bekanntlich eine Arbeit von Tönnies Evers und seinen Gesellen 1594—1611. Noch näher kommen die Kanzelskulpturen den Werken, die Evers Gehilfen Baltzer Winne und Jacob Sager zugeschrieben werden können. Es fehlen ihren Arbeiten die klassizistischen Züge und die feste architektonische Gliederung, die die Arbeiten des grossen Meisters kennzeichnen. Statt dessen nähern sie sich dem freieren, in das Barock auslaufenden Stil, den die nächste Generation mit Sextra und Sommer an der Spitze klarer ausbilden sollte. Von den Formen der Kanzel

---

[6] Körber op. cit. II (Arensburg 1899) 102.

[7] Vgl. J. Warncke Der Lübecker Schniddeker Tönnies Evers, der Meister der Kriegsstube, Nordelbingen VII (Flensburg 1928) 135 ff., Abb. 4, 6, 19.

kann gesagt werden, dass sie eine Zwischenstellung zwischen dem Fries der Kriegsstube und dem von Winne 1626 ausgeführten Orgelfuss in der Ägidienkirche zu Lübeck einnehmen (Abb. 125). Nahestehende Formen finden wir auch in der in den Jahren 1610—1612 von Evers ausgeführten Wandtäfelung im Hause der Handelskammer zu Lübeck [8]. Hier haben wir dieselben Hermen und sehr ähnliche Medaillonköpfe. Vieles spricht also dafür, dass die Jammaer Kanzel von einem Meister geschnitzt ist, der in der Werkstatt von Tönnies Evers geschult worden war, und es liegt dann nahe, an Jakob Sager oder Baltzer Winne zu denken [9]. Wahrscheinlich ist die Kanzel nach Ösel eingeführt worden.

Einige Kanzeln auf Ösel.

Auch die Kanzel in der Kirche zu Karmel (Kaarma) auf Ösel zeugt von der Verbindung mit Lübeck (Abb. 28). Sie schliesst sich nämlich sehr eng an die Kanzel der Lübecker Domkirche an (Abb. 29). Diese Kanzel, die in den Jahren 1568—1570 von dem in der schwedischen Kunstgeschichte bekannten Niederländer Hans Fleming ausgeführt worden ist, hat in Mecklenburg eine grosse stilbildende Bedeutung gehabt [1]. Ihren länglichen Grundriss mit vorspringendem Mittelteil und strenger Kolonnettenarchitektur finden wir immer wieder bei den Kanzeln vieler Gegenden des nordwestlichen Deutschlands während des letzten Viertels des XVI. Jahrhunderts. Flemings Kanzel ist aus Stein, aber ihre Formen sind so zart, als wären sie in Holz geschnitten.

Die Kanzel in Karmel hat denselben Grundriss wie die Kanzel Flemings. Auch der Aufbau des Korpus mit seinem Leistenwerk, seinen kannelierten korinthischen Kolonnetten und Reliefs in den

---

[8] Warncke op. cit. Abb. 19.

[9] Ein Meister Conrad Gescheidt, der 1606 in Lübeck Meister wurde, hatte als Geselle drei Jahre bei Tönnies Evers in der Kriegsstube gearbeitet und sich danach nach Dänemark begeben „und allda am Königlichen hoffe eine geraume Zeit gearbeidet und sich wohl erhalten". Dann war er nach Lübeck zurückgekehrt und arbeitete 1606 schon seit vier Jahren bei Winne. (Warncke op. cit. 160.)

[1] Vgl. S. Karling Hans Fleming, Tidskrift för konstvetenskap 1937 (Lund 1938) 72 ff.

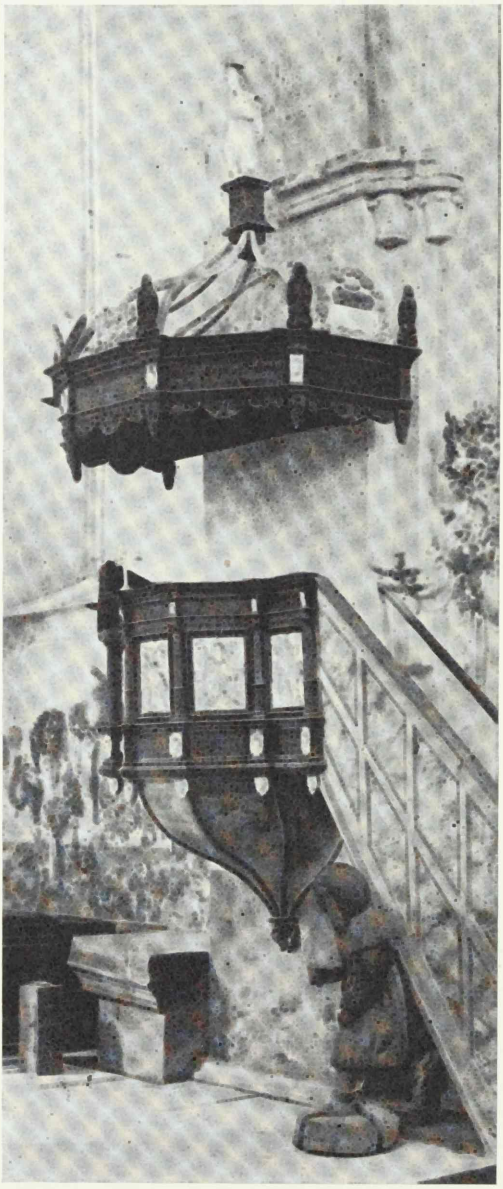


Abb. 28. Jakob Jakobson: Kanzel in der Kirche zu Karmel (Kaarma, 1645).

Feldern schliesst sich direkt an das Vorbild an. Die Übereinstimmungen sind so weitgehend, dass der Tischler, der die Karmeler Kanzel ausgeführt hat, ganz gewiss die Kanzel Flemings als nächstes Vorbild gehabt haben muss. Dies ist um so bemerkenswerter, als die Karmeler Kanzel ganz sicher viel später entstanden ist. Die Kolonnetten der Lübecker Kanzel zeichnen sich durch dünne, schlanke Formen aus, die für den Klassizismus des XVI. Jahrhunderts charakteristisch sind, die der Karmeler dagegen sind stämmig und elastisch (Abb. 30, 31). Die steife, frührenaissancemässige Ausschmückung der Schäfte in Lübeck ist in Karmel durch ein Rankenwerk ersetzt worden, das schon einen abstrakten, organischen Charakter erhalten hat. Der Schalldeckel, dessen Komposition in beiden Fällen identisch ist, weist aber in Karmel bereits knorpelähnliche Formen auf. Alle diese Züge er-

klären sich daraus, dass die Karmeler Kanzel erst etwa 1645 entstanden ist. Der Meister hiess einer Quellenangabe nach Jakob Jakobson [2]. Bei aller Treue gegen das damals schon veraltete Vorbild hat sich der Künstler in den Einzelheiten doch nicht von der Ausdrucksweise seiner Zeit lossagen können. Dies lässt sich in interessanter Weise in den Reliefs nachweisen. Sie sind aus Holz, aber weissgetüncht, um den Alabaster des Vorbildes vorzutäuschen. Es ist auch leicht zu erkennen, dass die Reliefs an die Alabasterreliefs der üblichen italienisch-niederländischen manieristischen Art aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts anknüpfen. Die tanzenden Bewegungen, die Gestaltung der Baumkronen, die Stilisierung der Wolken usw. zeugen deutlich genug davon. Solche Marmor- oder Alabasterreliefs, die anfangs grösstenteils niederländischen Ursprungs waren, später allerdings auch in

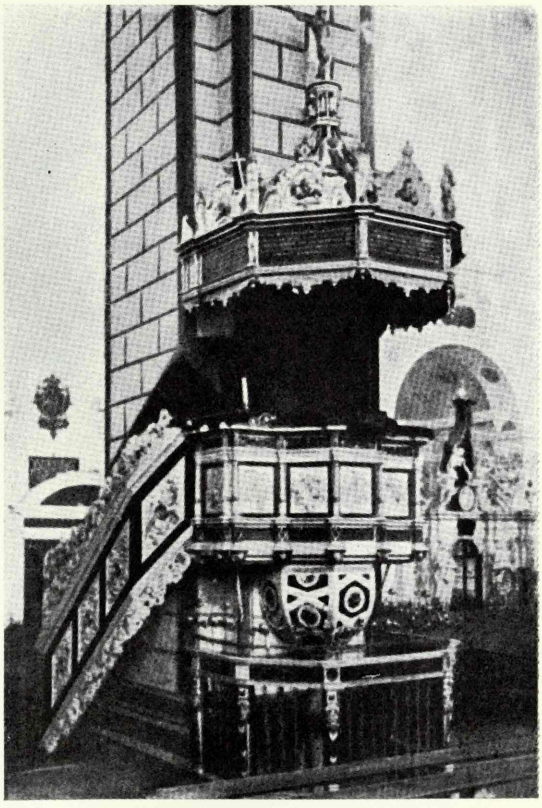


Abb. 29. Hans Fleming: Kanzel im Dom zu Lübeck (1568).

[2] Körber op. cit. III (Arensburg 1915) 77. ZAD, KVAOe, Karmel, Inv. 1775. „Die Canzel von eichenem Holtze und aecht verguldeten Leisten, die Spiegel und Dache mit Bildschnitzer Arbeit geziert und vermahlet ist 1645 gebauet".

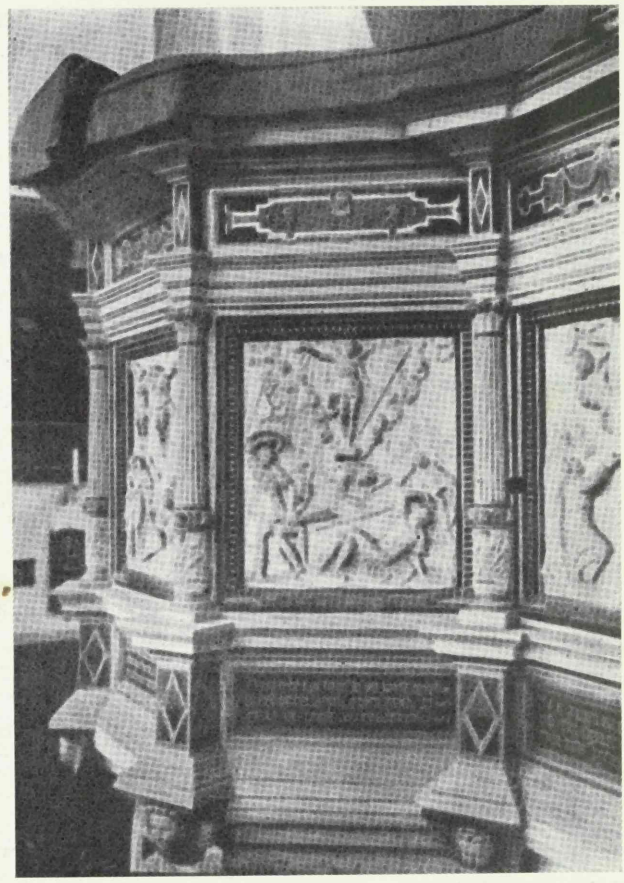


Abb. 30. Korpus der Lübecker Domkanzel.

Deutschland nachgeahmt wurden, kommen einander hinsichtlich der Komposition ziemlich nahe. Die Kompositionen findet man auch in den Bibelillustrationen des XVI. Jahrhunderts. Viele Meister haben sicher auf der Grundlage dieser Illustrationen gearbeitet [3]. Mehrere der Reliefs der Karmeler Kanzel, wie zum Bei-

[3] Vgl. M. Feddersen Die Kanzeln des „Eiderstedter Typus", Nordelbingen IV, (Flensburg 1925). Vgl. auch Schwindrazheim Plastik in Hamburg aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte XXX (Hamburg 1929) 1 ff.

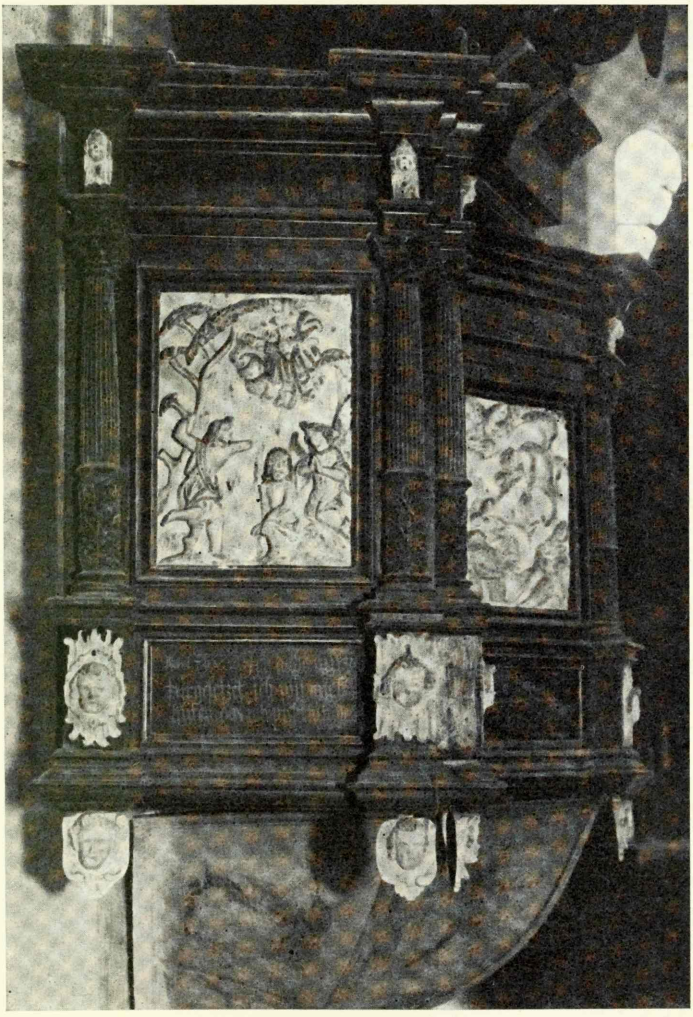


Abb. 31. Korpus der Kanzel in der Kirche zu Karmel.

spiel die Taufe Christi, Gethsemane, Christus am Kreuz, die Auferstehung, schliessen sich solchen Kompositionen sehr nahe an (Abb. 32). So ist die Auferstehung derselben Komposition der Kanzel der Lübecker Domkirche sehr nahe verwandt. Die Reliefs sind als Nachbildungen fast 100 Jahre älterer Vorlagen zu betrachten, aber die Ausführung zeigt, dass der Meister schon dem



Abb. 32. Reliefs an der Kanzel in der Kirche zu Karmel.

Barock angehört. Dies kommt zum Ausdruck in den teigigeren Formen und den schwereren Bewegungen der Figuren, besonders aber in der Behandlung der Köpfe. Diese sind nicht nur grob geschnitten, sondern zeichnen sich auch durch Physiognomien aus, die für die dreissiger und vierziger Jahre des XVII. Jahrhunderts typisch sind. Von dem eleganten Figurenstil der Vorbilder ist nichts geblieben.

Die Karmeler Kanzel gehört typologisch der Lübecker Kunst der 70er Jahre des XVI. Jahrhunderts an, wenn sie auch 70 Jahre später ausgeführt wurde. Diese eigenartige Erscheinung ist vielleicht dadurch zu erklären, dass Meister Jakob Jakobson im Alter die Kanzel nach einer während seiner Gesellenzeit gemachten Zeichnung der Kanzel in Lübeck verfertigt hat. Eine andere Möglichkeit ist die, dass er in Schweden mit Fleming in Verbindung gestanden, und den Riss bei ihm kopiert hat. Fleming

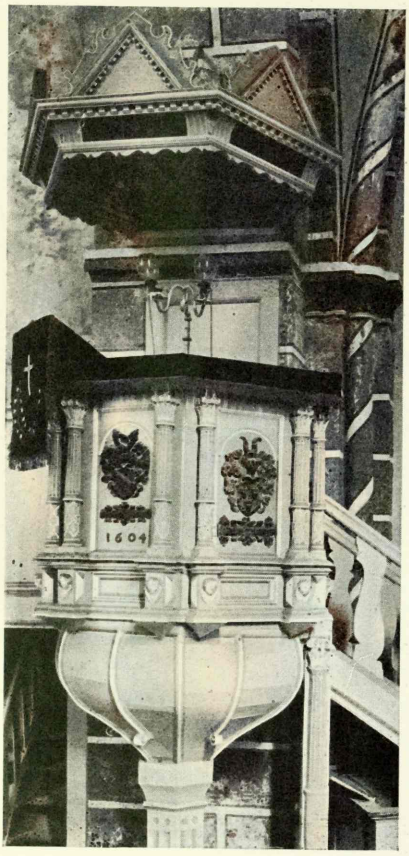


Abb. 33. Kanzel in der Kirche zu Kielkond (Kihelkonna, 1604).

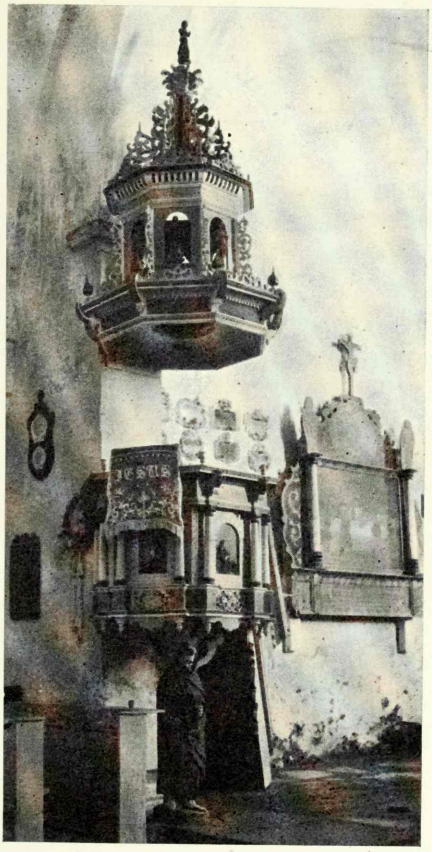


Abb. 34. Kanzel in der Kirche zu Peude (Pöide, 1635).

starb erst 1620 in Kalmar, und der Name des Tischlers deutet auf schwedischen Ursprung hin.

Schliesst sich die Kanzel in Karmel dem Prachtstück einer Domkirche an, so ist die Kanzel zu Kielkond typisch für die bescheidenen Ansprüche einer kleinen Dorfkirche (Abb. 33). Die Kanzel, die 1604 datiert ist, hat ein altertümliches, kleines und enges Korpus von polygoner Form. Die Wandfelder sind mit Kolonnetten versehen. Sie ruhen auf verkröpften Postamenten, die mit ziemlich gut geschnitzten Engelsköpfen geziert sind. Die Felder sind mit polychromen Wappenschildern geschmückt. Unter ihnen

sind Namentafeln mit Rollwerkborten angebracht. Auf der mittleren liest man den Namen Reinhold Anrep, auf den übrigen diejenigen seiner Gemahlinnen, Gertrud Hastfehr und Tecle Beer. Der Schalldeckel ist niedrig, mit spitzigen Giebelaufsätzen auf dem Kranz. Die Kanzel ist nicht in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten. Die Treppe und der trichterförmige Unterteil der Kanzel sind später entstanden, wahrscheinlich am Ende des XVIII. Jahrhunderts. Das Korpus ist übermalt worden, hat aber ausserdem auch andere Veränderungen erfahren. So kontrastieren die ziemlich elegant geformten Schilde, Kartuschen und Engelsköpfe gegen die schlecht proportionierten und in den Einzelheiten ungewandt ausgeführten Kolonnetten. Dass diese letzteren ursprünglich schlanker gewesen sind, davon zeugt die alte Kolonnette, die an der Treppe angebracht worden ist.

Diese Kanzel vertritt denselben strengen Klassizismus wie die Kanzel in Karmel. Nahe Vorbilder finden wir in Mecklenburg, wo es Kanzeln mit demselben Grundriss und einer ähnlichen Ausschmückung mit Wappenschildern gibt. Als Beispiel kann Recknitz angeführt werden. Das Korpus dieser Kanzel, die schon 1579 entstanden ist, ist durch Pilaster gegliedert, und die Schilder füllen frührenaissancemässig die ganze Brüstungsfläche. Andere ähnliche Kanzeln gibt es in Klütz (1587) und Polchow (1592) (Abb. 35) [4].

Die Kanzel von Karmel ist nicht das einzige Beispiel dafür, dass der nordwestdeutsche Kanzelklassizismus der letzten Jahrzehnte des XVI. Jahrhunderts auf Ösel bis tief in das XVII. Jahrhundert hinein weitergelebt hat. Auch die Kanzel in der Kirche zu Peude aus dem Jahre 1635 vertritt denselben Geschmack, wenn auch in einer teilweise modernisierten Form (Abb. 34) [5]. Das Korpus hat hier vier mit Brüstungen versehene Seiten. Sie sind von schlichten Kolonnetten flankiert, die rustizierte Bogen umrahmen. In diesen sind Reliefs angebracht, die Seitenansichten der

---

[4] F. Schlie Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Grossherzogthums Mecklenburg-Schwerin (Schwerin 1896—1902) IV 296, II 367, I 470.

[5] W. Neumann Bericht über das Ergebnis der Enquête der kirchlichen Altertümer in Liv-, Est- und Kurland, Sb der Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde 1912 (Riga 1914) 394 ff.

sitzenden Evangelisten zeigen. Wirkungsvoll ist der hohe Baldachin. Oberhalb des Gesimskranzes ragt ein tempelähnlicher Aufbau empor mit Figuren in den Bogenöffnungen und mit einem Oberteil in reichster Laubsägearbeit. Die geschnitzten Einzel-

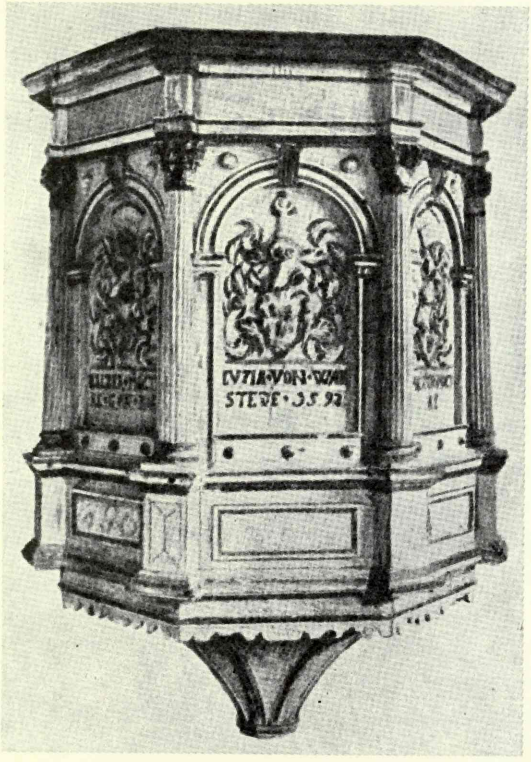


Abb. 35. Polchow, Mecklenburg. Alte Kanzel (1592).
(Nach Schlie.)

heiten sind durch gesägtes Ranken- und Volutenwerk und gedrechselte Knospen ersetzt worden. Die Figurskulpturen, sowohl der Petrus, der das Korpus stützt, wie die Evangelisten in den Bogenfeldern und die Engel des Baldachins, sind steif und trocken ausgeführt. Die Kanzel zu Peude hat so einen strengen und freudlosen Charakter erhalten, sie atmet asketische Frömmigkeit im Gegensatz zum Formenreichtum des figurengefüllten und

ornamentreichen Stiles, der z. B. in Mecklenburg blüht. Die klassizistische Haltung ist jedoch der Kanzelarchitektur Westdeutschlands und der Kanzel in Peude gemeinsam. Ähnliche strenge Formen finden wir in Schleswig-Holstein am Ende des XVI. Jahrhunderts. Das Korpus ist dort gewöhnlich polygon mit einer Brüstung von demselben Typus wie bei der Kanzel in Peude: Kolonnetten, die ein rustiziertes Bogenfeld umrahmen. Wie in Peude ist auch hier ein strenger, trockener Stil vorherrschend. Dünnes Leistenwerk, gedrechselte Knospen kommen häufig vor, wuchernde Schnitzereien dagegen selten. Auch das Motiv mit den sitzenden Evangelisten findet man hier, so z. B. an der Kanzel in Heide, wo Holzschnitte von Jost Amman das Vorbild gewesen sind [6]. Eine schwedische Kanzel in Kumla aus dem Jahre 1592, die schleswig-holsteinischen Ursprungs zu sein scheint, verdient ebenfalls erwähnt zu werden. Sie ist eine mehr frührenaissancemässige Variante derselben Komposition, für die die Kanzel zu Peude ein Beispiel ist [7]. Auch die in Peude vorkommende Anordnung der Wappenschilder und die Ausschmückung rings um sie herum haben Gegenstücke in Schleswig-Holstein.

Auch in diesem Fall haben wir es also mit einem gewissermassen archaisierenden Kunstwerk zu tun. Dies hilft uns, die Steifheit und Trockenheit zu erklären, die die Einzelheiten kennzeichnen. Zu der Zeit, als die Kanzel entstand, 1635, hatte schon überall ein neuer, lebenskräftiger, von sprudelnder Vitalität und geistiger Spannung gefüllter Stil seine volle Entwicklung erreicht. Diese neue Zeit spüren wir nur in dem Schalldeckel. Reiche Laubsägearbeiten sind an die Stelle der plastischeren und bewegteren Formen getreten. Die Laubsägearbeiten haben in ihren Umrissen gewisse Berührungspunkte mit den Formen in den Musterbüchern von Krammer und Kasemann, aber ihre linearen, kalligraphischen Kurven zeugen auch von einer Verwandtschaft mit dem holländischen Geschmack. Der strenge, sozusagen reformierte Charakter

---

[6] M. Feddersen op. cit. 579.

[7] Rabén op. cit. 47. Vgl. auch einige Kanzeln in Schonen mit sitzenden Evangelisten, z. B. Maglarp und Ö. Torp (U. Otterstedt op. cit. 164 ff.). Sie schliessen sich Bibelillustrationen eng an, besonders den Holzschnitten in der niederdeutschen Bibel von 1533 (Lübeck, Ludwig Dietz). M. Geisberg op. cit. II, Heft 9 (München 1932).

der Arbeit deutet ebenso auf indirekte Verbindungen mit Holland hin. Da kein Revaler Meister die Kanzel ausgeführt hat, und der damalige Meister in Arensburg in anderer Art arbeitete, ist vielleicht der Meister in Pernau zu suchen [8].

Balthasar Raschky.

Ösel ist, wie wir sehen, neben Reval die Gegend, die an dem Kunstleben der ersten Jahrzehnte des XVII. Jahrhunderts am lebhaftesten teilnimmt. Dass die Insel als Kunstzentrum Reval gegenüber eine gewisse selbständige Stellung einnahm, ist durch die politischen Verhältnisse bedingt. 1559 hatte der letzte katholische Bischof von Ösel-Wiek (Saare-Läänemaa), Johannes Münchhausen, Ösel dem dänischen König Friedrich II. verkauft. Dieser überliess die Insel sogleich seinem Bruder, dem Herzog Magnus von Holstein, der 1560 in Arensburg eintraf und die alte Burg in Besitz nahm. Wenn auch Ösel während der folgenden ereignisreichen politischen Verwicklungen von den Heimsuchungen, die den ehemaligen Ordensstaat betrafen, nicht ganz verschont wurde, so kam die Insel doch infolge ihrer abgesonderten Lage und der Politik des Herzogs glimpflicher davon als das Festland. Bei Arensburg blühte ein Städtchen auf, das 1563 Stadtrecht bekam. Im Verlauf des Kalmarkrieges unternahmen die Schweden einen Kriegszug auf die Insel, aber danach konnte Ösel in Frieden leben. Die kriegerischen Ereignisse, die mit dem Frieden in Brömsebro ihren Abschluss fanden, als Dänemark Ösel an Schweden abtrat, spielten sich fern von den Küsten der Insel ab [1]. Die dänische Zeit ist also ebenso wie der grössere Teil der schwedischen Zeit eine ruhige und gute Periode in der Geschichte der Insel. Besonders die erste Hälfte des XVII. Jahrhunderts ist eine blühende und glückliche Zeit, nicht zum wenigsten für die Einwohner von Arensburg. Die dortigen Adligen liessen es sich angelegen sein, die stattlichen mittelalterlichen Kirchen mit neuem Mobiliar

---

[8] Zunächst kommt dabei Caspar Benten in Betracht. Vgl. oben S. 54 Anm. 12.

[1] Vgl. E. Blumfeldt Saaremaa ajalugu in Saaremaa (Tartu 1934) 294 ff.

Epitaphien usw. auszustatten. Einige dieser Arbeiten haben wir schon kennengelernt. Sie bezeugen, ebenso wie die Holzskulptur in Reval aus derselben Zeit, Beziehungen zu Lübeck und seiner Umgebung. Wir sahen zugleich, dass eine interessante konservative lokale Kunst am Ende der dänischen Zeit noch weiterlebte. Hierzu kommt aber noch eine dritte Linie, die ein eigenartiger Meister namens Balthasar Raschky hereinbringt.

Raschkys Name begegnet zum ersten Mal am Ende der zwanziger Jahre des XVII. Jahrhunderts, und noch 1646 war der Meister in Arensburg tätig und Ältermann der Handwerker [2]. Er versah seine Werke mit deutschen und lateinischen Inschriften, was für einen Handwerker ziemlich ungewöhnlich ist. Diese Inschriften sind persönlich abgefasst und sprechen am besten für sich, wie wir sie im folgenden wiedergeben werden [3]. Raschkys Stil lernen wir zum ersten Mal in der 1629 datierten Kanzel in der Kirche auf Mohn (Muhu) kennen (Abb. 36). Ihre Innenseite ist mit einem Merkzeichen und den Buchstaben B. R. signiert. Zwei Seiten der Kanzel sind mit Wappenschildern geschmückt, und zwar mit dem des dänischen Statthalters Jacob Beck und seiner Gemahlin Hille, geborenen Marsvin. Da Becke schon 1625 gestorben war, dürfte wohl seine Gemahlin die Kanzel geschenkt haben. Sie hatte 1625 zum zweiten Mal geheiratet, und zwar Mathias von der Recke zu Neuenburg (Jaunpils) in Kurland. Möglich ist es, dass auch das Wappen ihres zweiten Mannes an der Kanzel gewesen, später aber abhanden gekommen ist.

Die Kanzel, deren ursprünglicher Anstrich nicht erhalten ist, hat ein sechseckiges Korpus. Ihr Boden ist flach und als Stütze dient ein sechseckiger gerader Pfeiler. Die vier vorderen Brüstungsflächen sind von langen, dünnen, nach oben spanartig aufgerollten und von Kapitellen gekrönten Konsolen eingerahmt. Der

---

[2] ZAD, GGAE, A 950.

[3] Es ist früher angenommen worden, Raschky sei ein Geistlicher gewesen. Dies war nicht der Fall, aber der Rektor an der Stadtschule zu Arensburg, Mathias Michael Raschky, immatrikuliert in Rostock 1699 und Rektor in Arensburg 1702, war wahrscheinlich ein Verwandter des Meisters. Vgl. A. von Schmidt Die Pastoren Oesels seit der Reformation (Tartu 1939) 64.

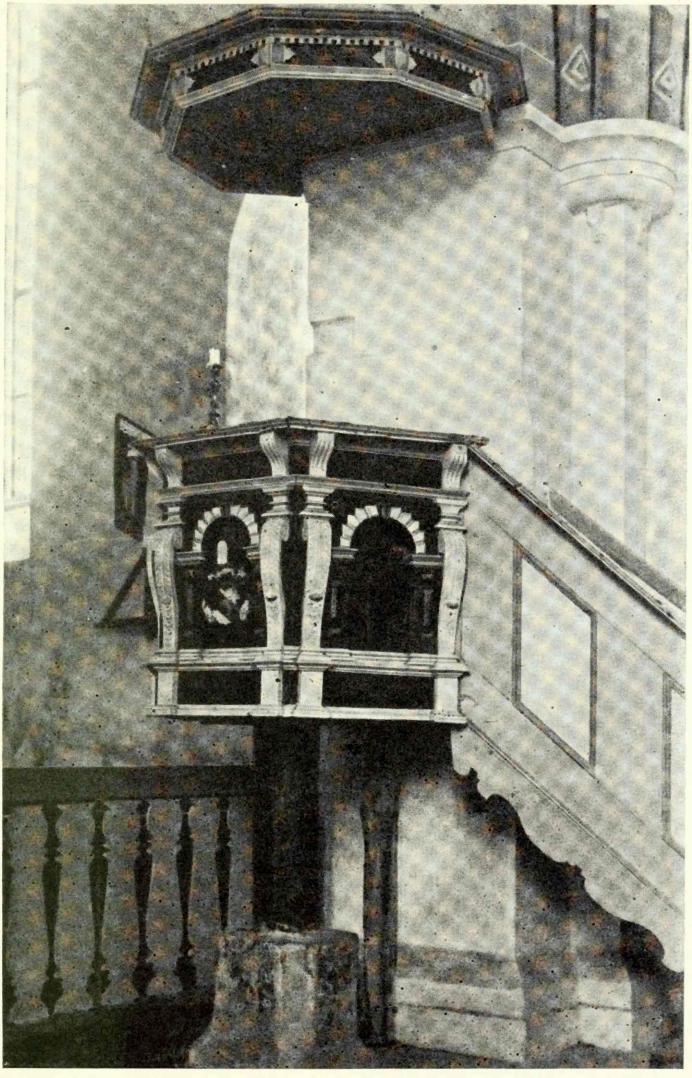


Abb. 36. Balthasar Raschky: Kanzel in der Kirche auf Mohn (Muhu, 1629).

Unterteil der Konsolen ist mit einem Schuppenmuster versehen, und den oberen Teil schmückt ein langes Akanthusblatt. Zwischen den Konsolen ist ein Bogenfeld angebracht, dessen Quaderbogen auf rustizierten Pilastern ruht. Der Schalldeckel ist flach, — er

besteht nur aus einem gesimsartigen Kranz niedriger, ausgesägter Aufsätze. Bei aller Schlichtheit ist die Kanzel von guter Qualität. Die Verhältnisse sind gut und die Einzelheiten sorgfältig ausgearbeitet. Die Linien haben ein weiches und elegantes Gepräge.

Fast ganz dieselben Formen kennzeichnen auch die Kanzel der Kirche zu Karris (Karja) (Abb. 37). Hier sind drei der Brüstungsflächen mit Wappenschildern besetzt, von denen jedes ein Doppelwappen ist. Das Korpus ist ebenso wie die niedrige Haube grau angestrichen, die Wappen aber haben ihre ursprüngliche Polychromie behalten. Die Kanzel wurde einer Inschrift zufolge 1638 gestiftet [4].

Ähnlicher Art war vielleicht auch die ehemalige Kanzel in der Kirche zu Wolde (Valjala).Als diese im Jahre 1820 durch eine neue ersetzt wurde, entdeckte man auf dem Stein, auf dem die Stütze der alten Kanzel geruht hatte, folgende Inschrift: „Die Kanzel gut wie sie hier steht, Balthasar Raschky verfertigen thät 1634." [5]. In der Kanzelhaube fand man angeblich gleichzeitig ein Dokument, das folgendermassen lautete: „Anno 1663 (?) habe ich Balthasar Raschky die Kanzel verfertigt. Hilf, ewiger, unbegreiflicher, barmherziger Gott und Vater, dass ich mit gutem, gesundem Leibe noch mehr und bessere Arbeit machen möchte zu deiner Ehre, auch mir zu Seligkeit helfen, um Deines grossen und herrlichen Namens Ehre willen Amen Amen." Darauf folgen die Verse 33 bis 36 des 11. Kapitels des Römerbriefes: „Profunditatem divitiarum et sapientiae et cognitionis Dei . . ." und zuletzt „Preis sei der heiligen Dreifaltigkeit von nun an bis in Ewigkeit Ewigkeit. Balthasar Raschky, Bürger und Tischler zu Arensburg M. P." [6]. Gewiss wird man selten einen Tischler finden, der sich auf diese Weise ausdrückt, und wahrscheinlich hat man gerade deswegen früher geglaubt, dass Raschky ein Geistlicher gewesen sei. Man gewinnt von ihm den Eindruck einer ziemlich ungewöhnlichen Persönlichkeit. Religiöse Probleme scheinen ihm eine Realität gewesen zu sein, und diese Tatsache, ebenso wie

---

[4] ZAD, KVAOe, Karris, Inv. 1775. Vgl. auch H. Kjellin Die Kirche zu Karris (Lund 1928) 130.

[5] ZAD, Ösel, Kirchenbücher 78, Wolde Fol. 744.

[6] Körber op. cit. II, 225.

das klingende Latein, lässt vermuten, dass er aus einer Gegend stammt, in der die Beziehungen zur katholischen Kirche intimer waren, als es im nordwestlichen Europa der Fall war. Der Name des Tischlers spricht auch für osteuropäischen Ursprung, wobei zunächst Schlesien in Betracht kommt. Dass Raschky aus dieser Gegend kommt, davon zeugt auch der Stil der Kanzeln.

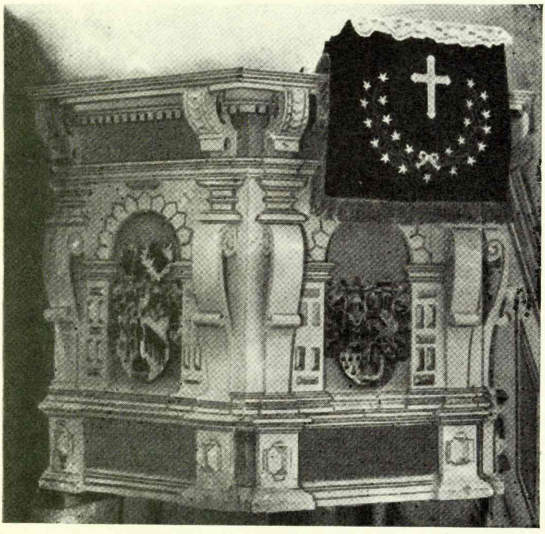


Abb. 37. Balthasar Raschky: Kanzel in der Kirche zu Karris (Karja, 1638).

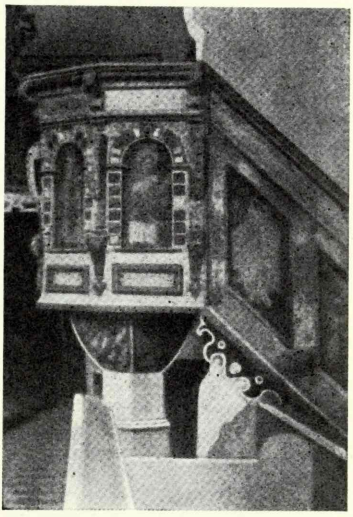


Abb. 38. Gross-Bresa, Kreis Neumarkt, Schlesien. Kanzel. (Nach Wiesenhütter.)

Die Kanzeln auf Mohn und in Karris sind von einem ziemlich eigenartigen Typus. Sie folgen nicht der von Vredeman beeinflussten Linie, für die die Kanzeln in Karmel und Kielkond typische Beispiele sind. Durch ihren Mangel an skulptierten Elementen fallen sie auch aus der plastisch durchgearbeiteten Gruppe heraus. Von den reichen Formen des süddeutschen Möbelstils sind sie ebenfalls nicht sehr stark beeinflusst worden, dazu ist ihre Architektur zu straff. Man könnte den Stil beinahe als klassizistisch bezeichnen, wenn die Formen nicht allen klassischen Prinzipien widersprächen: die hobelspanartigen Konsolen, die an die Stelle der Kolonnetten getreten sind, die Diamantrustika mit bald senkrecht, bald wagerecht gestellten Blöcken usw. In solchen

Erscheinungen spürt man aber deutlich manieristische Züge. Ähnliche Kanzeln finden wir in Schlesien. So stimmt die Kanzel in Gross-Bresa in allen wesentlichen Teilen mit derjenigen von Mohn und von Karris überein (Abb. 38). Das gilt nicht nur für die langgestreckten Konsolen, die die Fassade gliedern, sondern auch für die von bossierten Bogenstellungen umgebenen Brüstungsflächen. Auch das Gesims mit seinen vorspringenden Konsolen zeigt dieselbe Art. Die Kanzel in Gross-Bresa steht nicht allein da; nahestehende Werke finden wir in Ullersdorf in Oberschlesien, wo die ursprüngliche Stütze, von gleichem Typus wie die auf Mohn und in Karris, noch erhalten ist, und in der alten Kirche in Obernigk. Auch die Kanzel in der Schlosskapelle von Carolath hat langgestreckte Konsolen statt Pilaster [7].

Die Kanzeln Raschkys zeugen also von Beziehungen zu Schlesien auf dem Gebiete der Kunst, was nicht ohne Interesse sein dürfte. Diese Beziehungen reichen in viel ältere Zeit zurück — das Triumphkruzifix in der Jakobikirche zu Riga vom Ende des XIV. Jahrhunderts und die Triumphgruppe in der Nikolaikirche zu Reval aus der Zeit um 1400 sind schöne Beweise dafür, dass derartige Beziehungen schon im Mittelalter bestanden. Durch den Zerfall des Deutschen Ordens und die Ausdehnung des polnischen Reiches nach Norden eröffneten sich zeitweilig im Osten neue Wege für die Verbindungen zwischen Süden und Norden. So spürt man auch auf dem Gebiet der Steinplastik einen polnischen Einfluss in einigen Grabmälern, u. a. in denjenigen des Bischofs Andreas Patricius Nidecki (gestorben 1587) in Wenden (Cēsis) und Olof Rynings in der Revaler Domkirche. Wahrscheinlich hat Raschky Schlesien wegen der Gegenreformation verlassen. Allein in den Jahren 1653—54 wurden 60 evangelische Kirchen katholisch. Die Einrichtung vieler dieser Kirchen stammt aus der protestantischen Zeit, was von einer regen Tätigkeit auf dem Gebiete der Kirchenausstattung vor der katholischen Zeit zeugt [8].

---

[7] Vgl. A. Wiesenhütter Der evangelische Kirchenbau Schlesiens (Breslau 1926) Abb. 9, 12, 28, 43. Ausserhalb Schlesiens findet sich eine ähnliche aus Burgk stammende Kanzel in Neundorf, Thüringen (Inv. Thüringen IX, Jena 1891, 58).

[8] Wiesenhütter op. cit. 11.

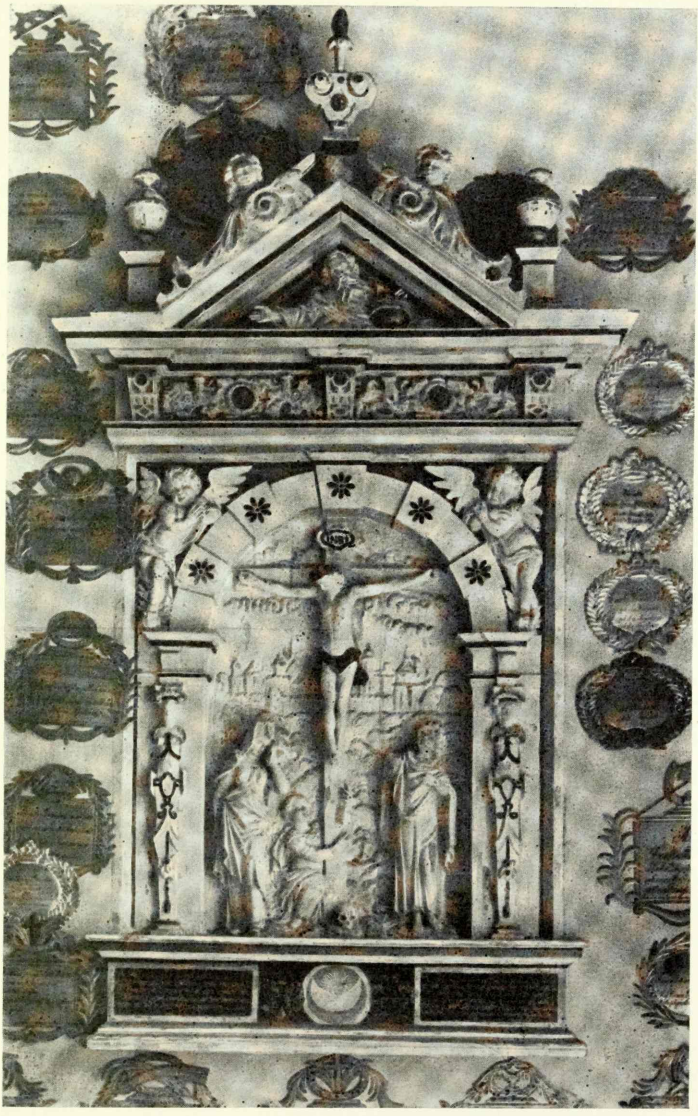


Abb. 39. Balthasar Raschky: Ehem. Altaraufsatz in der Kirche zu Kergel (Kärla, 1637).

Raschky hat ausser den obenerwähnten Kanzeln noch andere Werke auf Ösel hinterlassen. Zu diesen gehört der Mittelteil des ehemaligen Altars in der alten Kirche zu Kergel (Kärla) (Abb.

39). Er befindet sich jetzt an der rechten Wand der neuen Kirche und dient als Epitaph der Familie Buxhövden. Der ehemalige Altar der Kirche zu Kergel wird 1775 als „eine hölzerne mit Schnitzwerk versehene vermahlte Tafel, welche zwene mit Hängen versehenen Flügel hat," beschrieben [9]. Einer noch vorhandenen Inschrift gemäss hatte die Gattin von Otto Buxhövden, Anna Owerlacker (Owerläker), 1591 den Altar zum Andenken an ihren 1575 gestorbenen Mann gestiftet. Da die Inschrift auch eine Angabe über den Tod und das Begräbnis der Stifterin im Jahre 1598 enthält, muss sie später hinzugefügt worden sein. Die Inschrift, die gemalt ist, befindet sich an einer Predella unter dem Relief. Sie bezieht sich aber nicht auf das Relief und dessen stattliches Rahmenwerk, sondern auf einen älteren Altar. Einer Bemerkung nach, die sich früher im Archiv der Kirche befand, war nämlich folgendes auf der Rückseite des Reliefs zu lesen: „Altare consecratur beatae Trinitati. Quod non mente intelligo, credo et teneo fide, quod non capio mente. Memoria Christi crucifixi — crucifixi in nobis omne carnis desiderium. B. R. 1637. Piis et bonis omnia in bonum. I. R. S. Ba Busen 1642, RRT" [10]. Sehen wir von der letzterwähnten Jahreszahl und den Buchstaben ab, die allerdings von sekundärer Bedeutung sind, so scheint aus den lateinischen Zeilen und den Buchstaben B. R. hervorzugehen, dass das Relief ein Werk von Balthasar Raschky und 1637 angefertigt ist. Der von Raschky ausgeführte Altar hat also den Platz eines älteren Schreins eingenommen. Von diesem sind noch einige kleinere spätmittelalterliche Skulpturen erhalten. Es verhält sich demnach wahrscheinlich so: ein spätmittelalterlicher Altarschrein wird 1591 von Frau Buxhövden gestiftet und erhält zugleich neue gemalte Flügel. Der Altarschrein wird 1637 durch Raschkys Relief mit dem dazugehörenden Rahmenwerk ersetzt, wobei man jedoch die Flügel behält. Sie waren noch 1855 an ihrem alten Platz. Dass unsere Darstellung der Geschichte des Altars richtig ist, dafür spricht auch die Tatsache, dass ein spätmittelalterlicher Altar in Karmel ähnliche Veränderungen erlebt hat [11].

---

[9] ZAD, KVAOe, Kergel, Inv. 1775.

[10] Ibidem, Inv. 1885. Vgl. auch Körber op. cit. III, 104.

[11] Vgl. hierzu u. a. V. Vaga Une oeuvre présumée de l'école de Claus Berg en Estonie, VhGEG (Tartu 1938) 786 ff.

Wir machen hier die Bekanntschaft mit einem Werk, das uns die Künstlerpersönlichkeit Raschkys in ein neues Licht setzt. Statt der Bilderlosigkeit der Kanzeln finden wir sowohl Figuren als plastische Ausschmückung. Die dicke Übermalung schwächt jetzt den Eindruck des Werkes ab, aber sie kann die gute Qualität der Arbeit doch nicht ganz verbergen. Der Altaraufsatz ist nach dem niederländischen Renaissanceschema mit Hermenpilastern, Rollwerkkartuschen usw. komponiert. Es ist die von Cornelis Floris stammende Tradition mit einem Zusatz von Vredeman de Vries, die den Formen ihr Gepräge gegeben hat. Der Stil verbreitete sich über das ganze nördliche Deutschland bis nach Danzig und Königsberg. Überall, wo niederländische Renaissanceformen zur Geltung kamen, finden wir Arbeiten, die mit dem Relief in Kergel verwandte Elemente aufweisen. Die meisten sind in Stein ausgeführt. Es geht auch deutlich hervor, dass es sich in Kergel um auf Holz übertragene Steinplastik handelt. Das Relief mit der Golgathaszene ist eine in Holz übertragene Alabastertafel von der in der manieristischen Epitaphskulptur üblichen Art. Die Komposition knüpft in diesem Fall an niederländische Vorlagen an, — das Motiv hat sich dort schon mit Rogier van der Weyden und Quinten Matsys eingebürgert. Die langgestreckten Gestalten, die weichen Glieder und die feingeschnittenen, bewegten Falten sind charakteristisch für das Ideal des höfischen Manierismus. Die dünnen, ausgezogenen Hermenpilaster und die als Akroterien dienenden Urnen scheinen dem Repertoire Vredeman de Vries' anzuhören. Der in dem Giebeldreieck eingesetzte Gott Vater, der segnend seine Hände ausstreckt, ist ein in der niederländischen Plastik übliches Motiv, obwohl es ursprünglich aus Italien übernommen worden ist. Einige Epitaphien in Bremen, die unter niederländischem Einfluss entstanden sind, weisen eine Komposition und Einzelheiten auf, die dem Kergeler Altar sehr nahe kommen. Solche Einzelheiten sind das Gottesbild im Fronton, eine Relieftafel, flankiert von bossiertem Bogen mit sterngeschmückten Steinen und mit drallen Putten in den Zwickeln [12].

---

[12] Vgl. Gerd Dettmann Die Steinepitaphien der bremischen Kirchen und die bremische Bildhauerkunst der Spätrenaissance und des Barocks, Jahresschrift des Focke-Museums (Bremen 1939) 97 ff. und Abb. 4, 5, 7, 11.

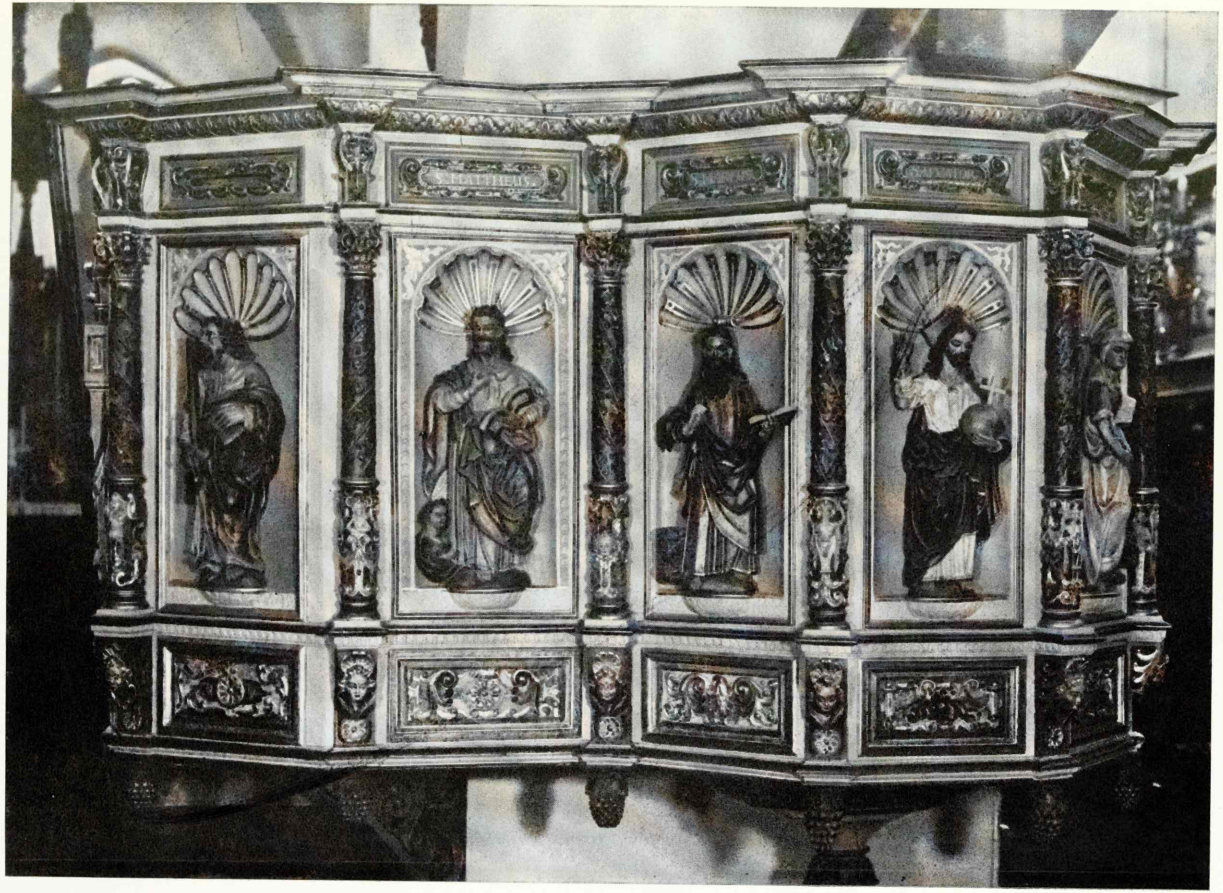
Dass Raschky die aristokratische Formensprache des niederländischen Manierismus beherrscht, steht in keinem Widerspruch zu dem, was von seinen Kanzeln gesagt wurde. Diese hat er sich in Schlesien aneignen können, das ja während des XVI. Jahrhun-



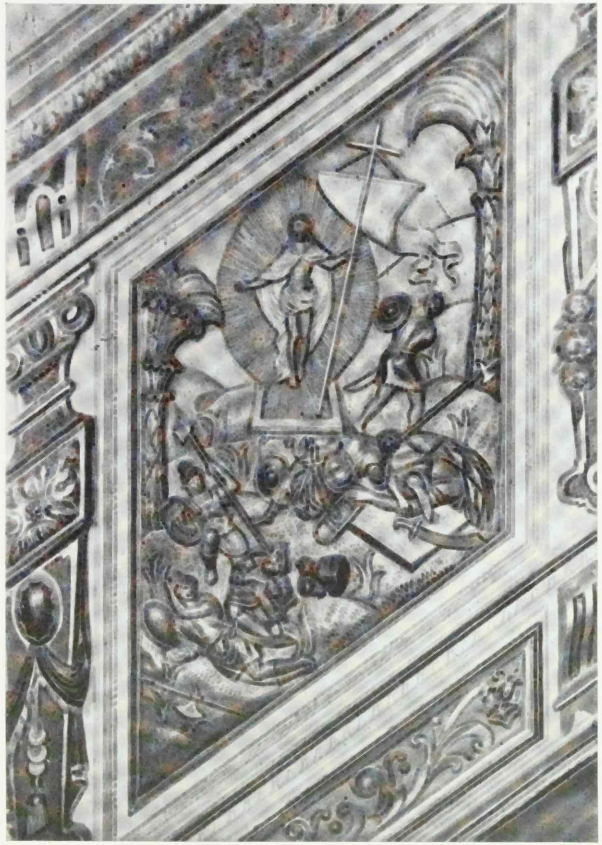
Abb. 40. Balthasar Raschky: Maria und Johannes. Holz. Arensburg (Kuressaare), Museum.

derts ein Zentrum des Kunstlebens der Renaissance in Deutschland war. Hier waren nicht nur Italiener, sondern auch zahlreiche Niederländer tätig, vor allem als Bildhauer [13].

[13] Vgl. W. Lübke — A. Haupt Geschichte der Renaissance in Deutschland (Esslingen 1914) 137 ff.; A. Schultz Die Breslauer Stadtbaumeister im 16. Jahrhundert, Alt-Schlesien I (Breslau 1870) 115 (Bildhauer Georg Grelter aus Nijmwegen); Alt-Schlesien IV (Breslau 1881) 619 (Gerhard Heinrich von Amsterdam).



Tafel V. Kanzel in der Heiligengeistkirche, Reval (1610—15).





Tafel VI. Kanzel in der Heiligengeistkirche, Reval. Reliefs an der Treppenbrüstung.

Den zarten, weichen Figurenstil des Kergeler Reliefs finden wir in grösserem Massstabe in einigen Skulpturen wieder, die jetzt im Museum in Arensburg gezeigt werden. Es ist eine Maria und ein Johannes, die aller Wahrscheinlichkeit nach irgendeiner Trabesgruppe einer Kirche auf Ösel entstammen (Abb. 40). Die langgestreckten, schmalen Gestalten, das Gewand Mariä mit seinem Anflug mondäner Eleganz, die kleinen idealisierten, von Sentiments geprägten Köpfe sind typisch für den von Raschky repräsentierten höfischen Stil. Deshalb können ihm die Skulpturen zugeschrieben und in die dreissiger Jahre des XVII. Jahrhunderts gesetzt werden.

Die Kanzel der Heiligengeistkirche zu Reval.

Die älteste erhaltene Kanzel in Reval befindet sich in der Heiligengeistkirche. Sie wurde, allerdings wahrscheinlich nur zum Teil, durch Unterstützung des Bürgermeisters Heinrich von Lohn (gestorben im Jahre 1626) ausgeführt, wie es scheint, in Verbindung mit Ausbesserungsarbeiten in der Kirche, die um die Jahrhundertwende gemacht wurden [1]. Die Kanzel zeigt denselben klassizistischen Typus wie die auf Ösel, von denen sie mit ihrem länglichen Grundriss und der vorspringenden Partie der Karmeler Kanzel am nächsten kommt. Der Stil ist aber weniger streng, als es in Karmel der Fall war, reicher und zierlicher. Mit ihren dünnen Kolonnetten und der diskreten Verwendung des Rollwerks in Füllungen und Kartuschen setzt sie die Tradition vom Ende des XVI. Jahrhunderts fort (Tafel V, Abb. 41). Im Vergleich mit der holländisch strengen und straffen Karmeler Kanzel macht sie einen festlicheren und reicheren Eindruck. Zwischen den mit Lorbeer umwundenen Kolonnetten des Korpus stehen in flachen Muschelnischen Christus, die Evangelisten und Paulus. Eine schmale Füllung nahe dem Pfeiler wird von einer in Relief geschnittenen Blumenurne geschmückt. Bei den Friesstücken und Sockelfriesen spielt das Rollwerk eine ziemlich bescheidene Rolle

[1] Städtische Rechenschaften in StAR, u. a. Ad 60. Nach W. Neumann 700 Jahre baltischer Kunst, Baltische Monatsschrift XLIX (Riga 1900) 334 wurde die Kanzel 1597 von v. Lohn gestiftet.

und ist teilweise von schneckenartig zusammengerollten, zipfeligen Blättern verdrängt worden. Die Unterschäfte der Kolonnetten sind mit Miniaturhermen, Engelsköpfen, Rollwerk- und Beschlagbildungen geschmückt. Das Korpus hat keine Stütze, sondern ist an der Mauer befestigt. Ein Pinienzapfen bildet den Abschluss nach unten, und die Vertikalen laufen ebenso in Pinienzapfen aus. Ein kronenähnlicher Schalldeckel mit eleganten Formen trägt zu dem festlichen Gesamteindruck bei (Abb. 42). Auf dem unteren Kranz stehen Engelchen zwischen mit Medaillons versehenen Kartuschen. Paarweise gestellte Konsolen tragen eine Kuppel, auf der Gott Vater thront. Das Treppengeländer wird von kräftigen Hermenpilastern gegliedert, die mit Fruchtschnüren und Tüchern drapiert sind (Abb. 43). Zwischen ihnen sind hölzerne Reliefs angebracht, die die Geburt Christi, die Auferstehung und das Pfingstwunder wiedergeben (Tafel VI). Die Tür wird von Hermenpilastern flankiert. Die Füllungen sind mit Blumenvasen in Relief geschmückt.

Der klassizistische Typus der Kanzel hat viele allgemeine Seitenstücke in den vom holländischen Klassizismus beeinflussten westlichen Teilen Deutschlands. Was Aufbau und Komposition betrifft, so kommt sie der von Tönnies Evers angefertigten Kanzel zu Neustadt in Mecklenburg (ursprünglich in St. Marien in Wismar) aus dem Jahre 1587 ziemlich nahe [2]. Das Architektonische ist aber bei der Kanzel der Heiligengeistkirche weniger betont. Die Formen werden nicht von Kontrasten bestimmt. Der Stil ist noch nicht abstrakt geworden, sondern im Gegenteil ein Beispiel von jenem Zurückgreifen auf naturalistische Formen, das sich gegen Ende des XVI. Jahrhunderts auf dem Gebiete des Ornamentstiches nachweisen lässt. Die Ornamente gehören ungefähr derselben Entwicklungsstufe wie das Epitaph des Dietrich Müller an, aber sie sind weniger beeinflusst von der Tradition des Floris und kleinteiliger: sie kommen in dieser Hinsicht der Formenwelt der Punzenstecher nahe. Blumenmotive ähnlicher Art wie die, die die Kanzel schmücken, finden wir bei Bang, Sibmacher und Birckenhultz [3]. Die Kanzel erinnert mit ihrer Vergoldung und ihren zierlichen Ornamenten sehr stark an die reichen, aber zugleich straffen For-

[2] Warncke op. cit. Abb. 20.

[3] Jessen op. cit. 121 ff.

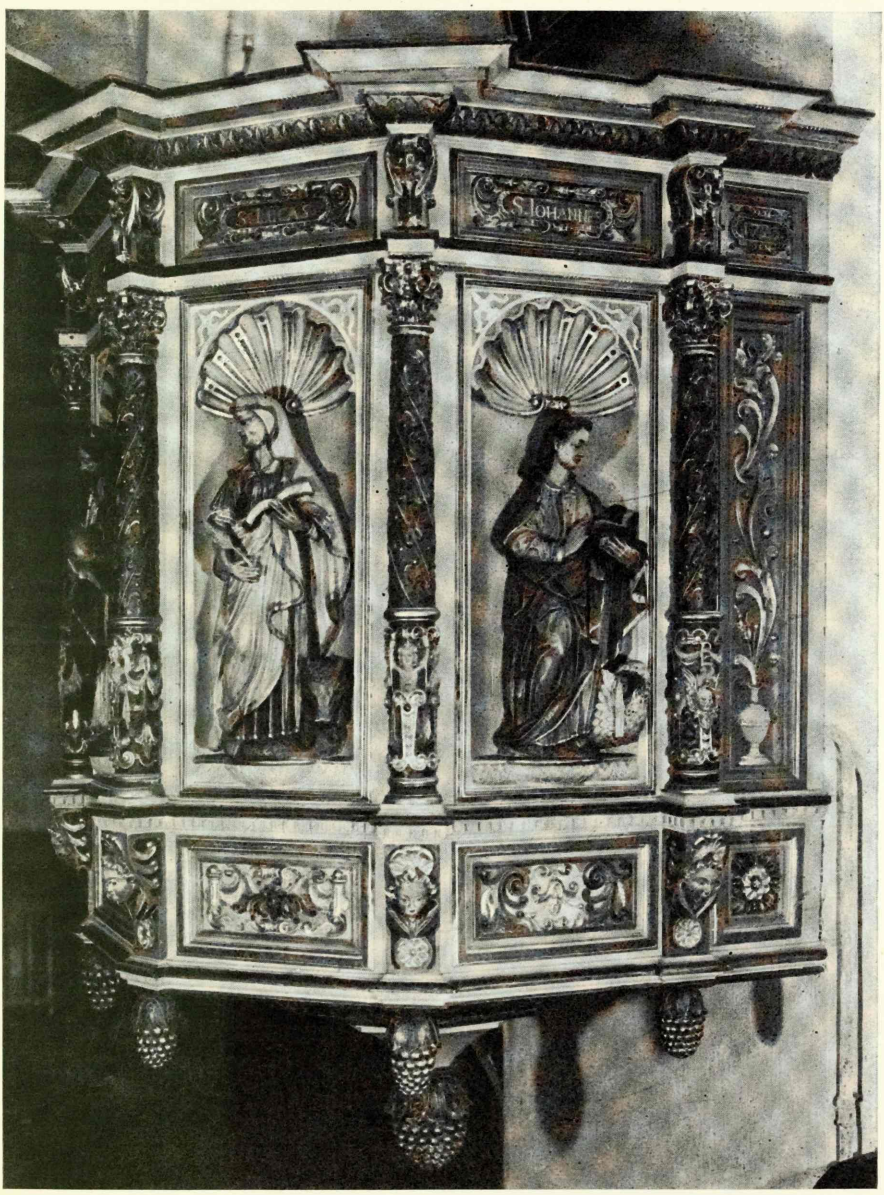


Abb. 41. Kanzel in der Heiligengeistkirche, Reval. Südseite des Korpus.

men süd- und westdeutscher Meister. Von der Dynamik des Barocks gibt es hier noch nichts.

Diese Charakteristik gilt aber nicht der Kanzel im ganzen. Die Pilaster des Treppengeländers kontrastieren durch ihre kräftigere Zeichnung und die lebhaftere Modellierung der Ornamente gegen die straffen Formen des Korpus. Vergleicht man sie mit den entsprechenden Elementen an der Tür, so stellt sich sogleich der Unterschied der Stilauffassung heraus. Hier handelt es sich um die Arbeit eines anderen, jüngeren Meisters. Dass die Kanzel nicht von ihrem Urheber fertiggestellt worden ist, geht auch daraus hervor, dass die Seite des Korpus, die der Treppe am nächsten ist, von einer anderen Hand ausgeführt ist. Die Paulusfigur unterscheidet sich durch ihren grossen Kopf und ihre grossen Hände, ebenso wie durch ihre unnuancierte, diffuse Faltenbehandlung von den übrigen Figuren mit ihren manieristisch kleinen Köpfen und langgestreckten Körpern. An den Friesstücken dieses Teiles sieht man deutlich, wie der Meister versucht hat, sich dem gegebenen Schema anzupassen, wobei jedoch das Rollwerk durch Knorpelwerk ersetzt worden ist. Der Meister, der hier tätig gewesen ist, vertritt schon das Barock. Dass dieses Stück sekundär ist, geht auch daraus hervor, dass die Kolonnette zwischen Paulus und Matthäus nicht wie die übrigen in die Ecke gestellt ist. Die ursprüngliche Anordnung sah hier eine gerade Fortsetzung oder einen rechtwinkligen Abschluss vor. Die Kanzel ist dadurch entweder schmäler oder breiter gemacht worden, als ursprünglich vorgesehen war. In der Figurskulptur gibt sich der Renaissancecharakter, der die Architektur und die dekorativen Formen der Kanzel kennzeichnet, am deutlichsten in den Reliefs zu erkennen, die die Geburt Christi und die Auferstehung darstellen. Die zwei vordersten knienden Figuren des erstgenannten Reliefs scheinen jedoch von jenem barockmässigeren Künstler vollendet zu sein, der die Arbeit übernahm. Dieser hat in grossem Umfang bei der Darstellung des Pfingstwunders eingewirkt. Nur die Auferstehung mit ihren korrekten und verhältnismässig gut geschnitzten Formen scheint von dem ersten Meister eigenhändig geschaffen worden zu sein.

In der Komposition schliessen sich diese Reliefs an die Darstellungen an, die uns in Bibelillustrationen, niederländischen Stichen und Alabasterreliefs in der Mitte des XVI. Jahrhunderts und später entgegentreten. Ähnliche Voraussetzungen haben wir

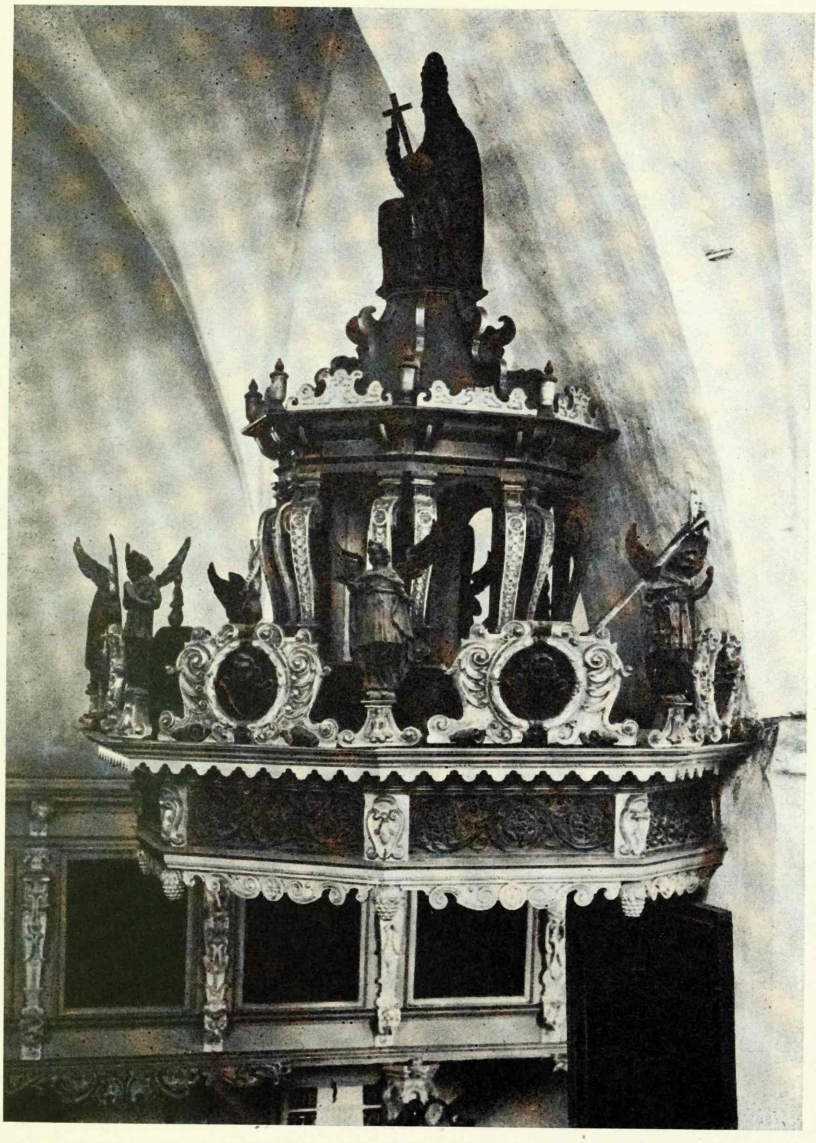


Abb. 42. Kanzelhaube in der Heiligengeistkirche, Reval.

für die Reliefs der Karmeler Kanzel gefunden. Der Stil der Kanzel der Heiligengeistkirche ist auffallend leidenschaftslos und entbehrt eines ausgesprochenen manieristischen Gepräges, wenn auch die

Formen von einer gewissen Eleganz gekennzeichnet sind. In bestem Einklang mit dieser Auffassung stehen die Engel auf dem Baldachin und die Engelsköpfe, die uns aus den Medaillons und von den Konsolen des Korpus entgegenblicken. Die Nischenfiguren — Paulus ist, wie schon erwähnt, später ausgeführt — sind nicht ganz einheitlich. Der Ausgangspunkt ist eine ruhige, renaissance-

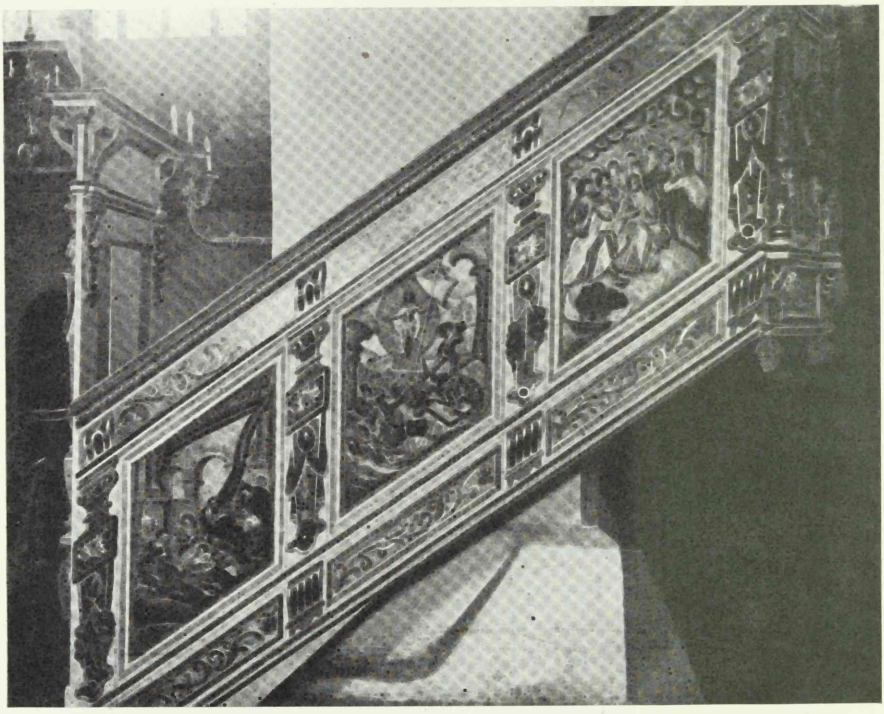


Abb. 43. Treppenbrüstung der Kanzel in der Heiligengeistkirche, Reval.

mässige Menschenauffassung gewesen, die in erster Linie die Gestalt und nicht die Faltenführung betont. Lukas und Johannes zeigen dies am deutlichsten. Bei Matthäus und Markus tritt das Körperliche schon in den Hintergrund und wird von Mantelfalten verborgen, deren eckige Formen kommende Unruhe und Konflikte ahnen lassen. Die Christusgestalt hat den vornehmen Spätrenaissancetypus am besten bewahrt, aber die Technik der Ausführung ist eine andere. Die Falten sind wie ausgehöhlt und von nervös

bewegten Linien eingefasst. Es ist möglich, dass diese Figur von Tobias Heintze, einem Meister, auf den wir später zu sprechen kommen, überarbeitet worden ist.

Der Meister der Kanzel ist wahrscheinlich Bernt Bennicker (oder Beneker), der 1604 Bürger wurde, aber schon in den Rechnungen der Stadt am 31. Juli 1602 als Berent Schniddeker erwähnt wird, und der später ziemlich grosse Posten erhält [4]. 1611 verfertigte er ein Schrankwerk im Rathaus und im folgenden Jahr ein Pult. Irgendeine Verwechslung mit Berent Geistmann dürfte wohl ausgeschlossen sein, da dieser in denselben Rechnungen mit seinem vollen Namen genannt wird. Nach 1615, wo Bennicker starb, kommt der Name Berent Schniddeker nicht mehr vor. An seine Stelle tritt der Name Adam Pampe, dessen Arbeiten in der Heiligengeistkirche, die die Kapelle des Rates war, in das Rechnungsbuch eingetragen werden [5]. Pampe ersetzte Bennicker und scheint das ganze Eigentum dieses Meisters übernommen zu haben. Ganz sicher war er auch der erste, der nach Bennicker den Auftrag erhielt, die Kanzel zu vollenden. Die Paulusfigur und die Pilaster der Treppenbrüstung scheinen darauf hinzudeuten.

Ausgeschlossen ist es nicht, dass die Anklage, die das Amt der Glaser und Schnitzer 1609 gegen Thomas Schrou erhob, und in der er beschuldigt wurde, Bönhasen in seinem Dienst zu halten, sich auf Bernt Bennicker bezog. Schrou war der Vorsteher der Bau- und Einrichtungsarbeiten in der Heiligengeistkirche [6]. Der Tod Bennickers im Jahre 1615 würde auch erklären, warum die Arbeit

---

[4] Das Revaler Bürgerbuch 28. 8. 1604. StAR, Ad 66. 1608 legte Berent Bennicker Zeugnis zum Vorteil Berent Geistmanns ab (Niedergerichtsprot.).

[5] StAR, Niedergerichtsprotokoll 25. 11. 1615. „Ist das volle Gericht in Berent Beneckers des Schniddekern Haus gewesen in Gegenwart Arent Passers des Steinhauwers und Adam Pamp Schniddekers . . .“ Die Sachen wurden in Pampes Haus gebracht. Nach dem Niedergerichtsprotokoll 24. 7. 1616 wurde sel. Berent Bennickers Nachlass auf Pampes Gesuch hin inventiert. U. a. werden sein Werkzeug und seine Bücher — nur geistlichen Inhalts — aufgezählt.

[6] StAR, Bf 31 24. 10. 1609; das Amt wollte, dass Berent Geistmann dazu gezwungen werden sollte, an Stelle von Bönhasen die Arbeit auszuführen. Vgl. auch ein Schreiben des Glasers J. Vogt aus dem Jahre 1615.

von einem anderen Meister übernommen und zu Ende geführt wurde.

Im Jahre 1626 diente die Kanzel als Muster guter Holzschnitzerei in Reval. Tobias Heintze, der dieses Jahr mit dem Rat einen Kontrakt über eine umfassende Arbeit in der Olaikirche abschloss, musste sich dazu verpflichten, seine Arbeit in derselben Qualität auszuführen, die die Kanzel der Heiligengeistkirche besass [7]. Die Tatsache, dass diese Kanzel in dem Vertrag mit Heintze wiederholt als Muster angeführt wird, könnte so gedeutet werden, als hätte dieser mit der Ausführung der Kanzel zu tun gehabt und dort seine eigenen Talente bekundet. Wie wir später sehen werden, ist es aber nicht möglich, Heintze die Kanzel zuzuschreiben. Aller Wahrscheinlichkeit nach wurde er jedoch damit betraut, nach Pampe die Kanzel in Ordnung zu bringen. Die Bekrönung des Kanzeleingangs, die Überarbeitung der Reliefs, Einzelheiten des Schalldeckels scheinen darauf hinzudeuten. Den Kanzeldeckel der Heiligengeistkirche werden wir in einer Arbeit wiederfinden, die mit Heintzes Werken nahe verbunden ist.

Heintze ist die interessanteste Künstlerpersönlichkeit in Reval während des zweiten Viertels des XVII. Jahrhunderts. Mit ihm wird die Tradition der Renaissance gebrochen. Er ist nicht nur in Estland, sondern auch in Lettland tätig. Der Künstler arbeitete, bevor er nach Reval kam, an dem herzoglichen Hof in Kurland. Um die Voraussetzungen für seine Kunst kennen zu lernen, müssen wir uns darum die Kunstverhältnisse in Kurland zu der Zeit, als Heintze hervortrat, etwas näher ansehen.

---

[7] Vgl. unten S. 116.

Die Tradition der Renaissance wird gebrochen.

Tobias Heintze.

Heintze d. Ä. und d. J. am kurländischen Hof.

Kurland, das während des ganzen Mittelalters eine bescheidene Rolle in der Kunstgeschichte des Baltikums gespielt hatte, wurde seit Ende des XVI. Jahrhunderts das Zentrum eines recht blühenden Kunstlebens. Das hängt damit zusammen, dass die Provinz nach dem Zusammenbruch des Deutschen Ordens eine politische Sonderstellung erhielt. Der letzte deutsche Ordensmeister Gotthard Kettler wurde Herzog von Kurland. Er verlegte seine Residenz nach Mitau. Das Baltikum erhielt dadurch seinen ersten Fürstenhof. Die fürstlichen Höfe spielen bekanntlich eine sehr grosse Rolle in der Verbreitung der Renaissancekunst in Nordeuropa. Auch der kurländische Hof förderte die schönen Künste und unterstützte sowohl Baukunst als Skulptur und Malerei. Das rein bürgerliche Kunstleben des Baltikums erhielt dadurch einen nicht unwesentlichen Einschlag aristokratischer Art. Am Hof waren es vor allem die Fürstinnen, die als Gönnerinnen der Kunst auftraten. Durch seine Heirat mit Anna von Mecklenburg 1566 verbesserte Kettler nicht nur seine ökonomische Lage, sondern bekam auch eine begabte und gebildete Gattin, die ebenso wie ihre in der Kunstgeschichte Nordeuropas berühmten Brüder, die Herzöge Johann Albrecht und Ulrich, der modernen Kunst ein lebhaftes Interesse entgegenbrachte [1]. In den sechziger Jahren des

[1] Vgl. W. Lübke — A. Haupt Geschichte der Renaissance in Deutschland II 236; A. Hahr Arkitektfamiljen Pahr (Uppsala 1907) 55.

XVI. Jahrhunderts wurden Einrichtungen getroffen, um die baufälligen Kirchen des Herzogtums instand zu setzen, wobei eine grosse Anzahl von Kirchen neu aufgeführt werden musste. Das Schloss zu Mitau wurde modernisiert und hier eine neue, prächtige Schlosskapelle eingerichtet. Sie war im Jahre 1582 fertig. In der schnell wachsenden Residenzstadt wurde eine Kirche für die deutsche Gemeinde gegründet und eine zweite, die Annenkirche, für die lettische. Die erstgenannte, die Trinitatiskirche, ist die grösste und die am besten erhaltene. Die Bauarbeiten wurden 1592 angefangen und die Kirche 1615 eingeweiht [2]. Herzogin Anna war damals schon tot, aber ihr Kunstinteresse hatte sich auf die Herzogin Elisabeth Magdalene von Pommern vererbt, die den Sohn und Nachfolger Gotthard Kettlers in Mitau, Herzog Friedrich, geheiratet hatte. Elisabeth Magdalene ist eine Persönlichkeit von bedeutendem Ausmasse und durch ihre kulturellen und künstlerischen Interessen eine echte Renaissancefürstin.

Für die Trinitatiskirche bestellte das Herzogspaar bei einem Bildhauer in Riga einen Altaraufsatz, auf dem u. a. der Herzog und die Herzogin lebensgross wiedergegeben werden sollten. Der Altar war beinahe fertig, als Gustav Adolf im September 1621 Riga eroberte und etwas später, im Herbst desselben Jahres, Mitau einnahm. Es wird erzählt, dass der Altar oder wenigstens Teile davon als Kriegsbeute nach Schweden geführt wurden [3]. Später jedoch schenkte die Herzogin der Kirche einen neuen Altar, diesmal einen aus Holz, der 1641 eingeweiht wurde. Darauf kommen wir später zurück. Vorerst wollen wir uns mit den übrigen älteren Inventarien, die die Schweden unberührt liessen, befassen.

In einem Verzeichnis aus dem Jahre 1631 werden ausser einem alten, wahrscheinlich mittelalterlichen Altar u. a. eine Kanzel, „ein

---

[2] E. Seraphim Die Geschichte des Herzogtums Kurland (Reval 1904); W. Eckert Kurland unter dem Einfluss des Merkantilismus (Riga 1927) 249; C. L. Tetsch Curländischer Kirchen-Geschichte . . . Erster Theil (Riga und Leipzig 1767) 183 ff.; J. Döring Die St. Trinitatiskirche zu Mitau, Sb der kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst 1868 (Mitau 1869) 4 ff.; G. Otto Die Kirchen- und Schulverhältnisse Mitaus, Sb der kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst 1890 (Mitau 1891) 5 ff. Als Beilage die Kirchenrechnungen der Trinitatiskirche.

[3] E. und A. Seraphim Aus Kurlands herzoglicher Zeit (Mitau 1892) 56.

Pulpeth so Tobias Hintze der Tischler verehret“ und ein „Sängechor schlossfest so Herr Wilhelm Becker sehl. in die Kirche verehret“, aufgezählt [4]. Der älteste dieser Gegenstände ist die Empore, die einer Inschrift zufolge 1616, also kurz nach der Einweihung der Kirche, an dem für sie bestimmten Platz angebracht wurde (Abb. 44, 45). Sie ist nicht in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten. Anfangs zog sie sich in der Höhe der Kanzel an der

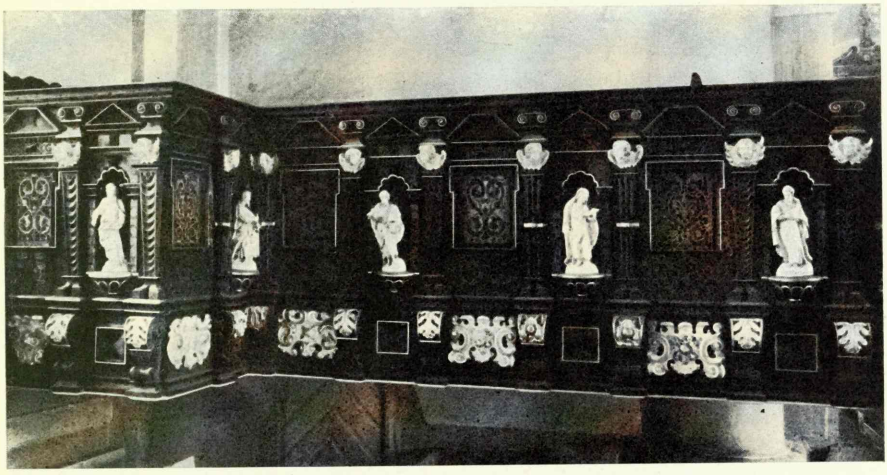


Abb. 44. Johann Heintze?: Empore in der Trinitatiskirche zu Mitau (1616).

nördlichen und östlichen Wand des Langschiffes entlang bis an den Triumphbogen. Der Teil, der sich an der nördlichen Wand befand, wurde aber in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts heruntergenommen und 1859 an der östlichen Wand südlich vom Triumphbogen angebracht. Er erhielt dabei eine neue Schmalseite nach Norden. Das Reckesche Wappen, das sich hier befindet, zeugt davon, dass die Arbeit auf Kosten eines Mitglieds dieser Familie, Baron Karl von der Recke, ausgeführt worden war [5]. Diesem Teil der Empore fehlen skulptierte Einzelheiten.

[4] Staatliches Archiv, Riga, Kirchenarchiv, Mitau 46 b, fol. 165: „Inventarium der newen Teutschen grossen alhier erbawte Kirchen so Anno 1631 den 4 octobris . . .“

[5] Döring op. cit. 8.

Besser und vollständiger erhalten ist die Hälfte der Empore, die sich auf ihrem ursprünglichen Platz befindet. Hier stehen sechs weiss bemalte Apostelgestalten in Nischen. Die Empore ist ausserdem noch mit Engelsköpfen und Kartuschen geschmückt. Beide Teile sind in unbemaltem Eichenholz ausgeführt mit reichen Intarsienarbeiten in dunkleren und helleren Holzarten. Gegen diesen Hintergrund stechen an der nördlichen Empore die weissen und

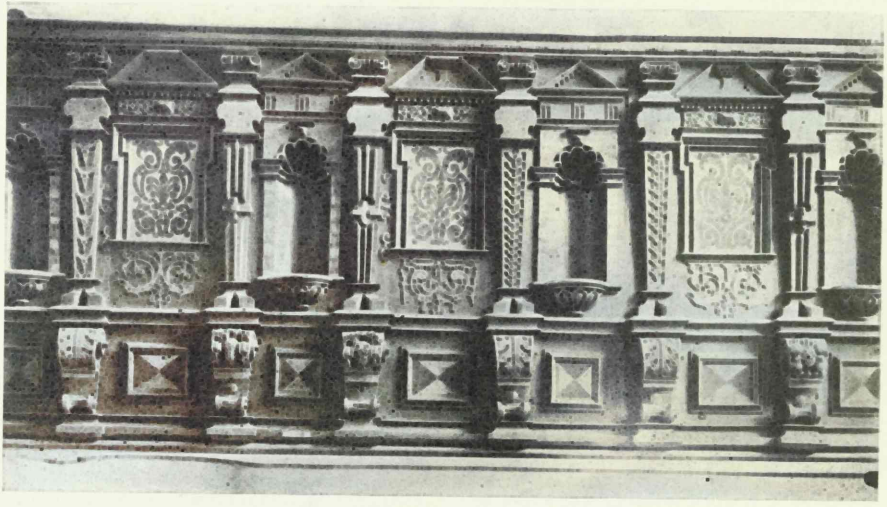


Abb. 45. Johann Heintze?: Empore in der Trinitatiskirche zu Mitau (1616).

teilweise vergoldeten Einzelheiten ab. Hier kommt an der Südseite eine Tafel vor, auf der Kolonnetten eine Kartusche mit den Namen des Stifters und seiner Gattin, den Buchstaben $\frac{\text{SMS}}{\text{WB}}$, dem Datum und einem auf Kupfer gemalten Gruppenporträt von Becker und seiner Familie umrahmen (Abb. 46).

Die Empore ist ein schönes und interessantes Probestück der Tischlerkunst jener Zeit und vertritt ausserdem einen Stil, der im Baltikum sonst nicht vorkommt. Er zeichnet sich durch eine kräftige, lebhafte Architektur und reiche Intarsia aus. Die geschnitzten Elemente spielen eine ziemlich bescheidene Rolle. Die Emporenbrüstung wird durch Hermenpilaster mit jonischen Kapitellen gegliedert, wobei stets ein Paar mit Schuppenmuster

und ein mit senkrechten Leisten versehenes Paar wechseln. Sie umrahmen schmale Nischen, wo lebhaft skulptierte, aus der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts stammende Apostelfiguren ihren Platz erhalten haben. Die Felder zwischen den Nischen sind mit Füllungen mit eingelegten, abwechselnd dunklen und hellen Mau-

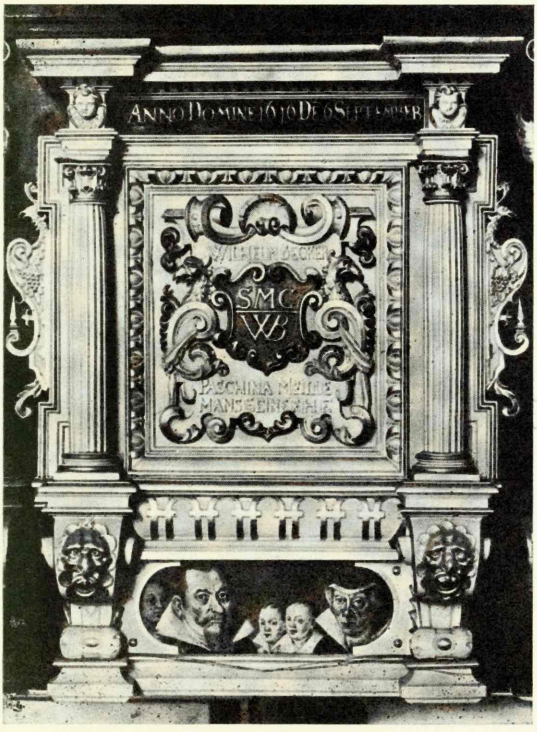


Abb. 46. Gedächtnistafel des Wilhelm Becker an der Nordempore in der Trinitatiskirche zu Mitau (1616).

reskenornamenten geschmückt. Von plastischen Einzelheiten sind die gut geschnitzten Engelsköpfe der Pilaster zu erwähnen, die mit dem Lettner gleichzeitig entstanden sind, die Blätter und Fruchtornamente der Konsolen unterhalb der Pilaster und die wuchernden Kartuschen zwischen ihnen.

Im ganzen repräsentiert die Empore einen Stil, der mit seiner kraftvollen, kontrastreichen Architektur und seinen in gewolltem

Gegensatz zum antikisierenden Formenvorrat gebildeten Einzelheiten eine Reaktion gegen die Renaissanceformen bedeutete, wie sie entweder direkt aus Italien oder gewöhnlicher über die Niederlande nach Nordeuropa vermittelt worden waren.

Es ist ein typischer süddeutscher Möbelstil, der uns hier entgegentritt. Er hat ziemlich viel mit der Opposition gegen die Renaissance gemeinsam, die u. a. in den Publikationen Wendel Dietterleins zum Vorschein kommt und in mehr normierten Formen in den Vorlagewerken von Guckeisen, Eck und Ebelmann zum Ausdruck kommt. Aber es ist auch klar, dass viele Formen zuletzt aus dem niederländischen Renaissancevorrat, zunächst von der Art Vredeman de Vries, herrühren. Diese Tatsache wird durch die Hermenpilaster bestätigt. Es tritt auch deutlich hervor, dass zwischen den Kartuschen des Lettners und dem Rollwerk eine Verbindung besteht, obwohl die Zipfel hier einerseits in ohrenähnliche, knorpelartige Bildungen, anderseits in blumen- und blätterähnliche Elemente umgewandelt worden sind. Die Verbindung mit der Floris-Vredemanschen Tradition zeigt sich am deutlichsten in der Inschrifttafel und ihrem Rahmenwerk.

Von den Herausgebern der Musterbücher kommen neben den schon erwähnten besonders Gabriel Krammer und Rotger Kasemann dem Stil des Lettners nahe. So sind die Vorlagen für Intarsia, die Krammer in seinem 1602 erschienenen Schweiffbüchlein gibt, von gleicher Art wie die des Lettners in Mitau. Ebenso sind die Formen, die er in seiner einige Jahre früher veröffentlichten Architectura propagiert, denen, die wir jetzt kennengelernt haben, sehr nahe verwandt. Krammer war ein Süddeutscher, und süddeutsch ist der Tischler- und Intarsiastil, als dessen Vertreter er auftritt. Er hat aber auch viele Elemente von den niederländischen Theoretikern, besonders von Vredeman de Vries, übernommen. Kasemann vertritt in seinen etwas späteren Publikationen weniger selbständig denselben Stil (Abb. 47) [6].

---

[6] Jensen op. cit. 129 ff.; Rothe op. cit. passim. Auch Jacob Guckeisen, Veit Eck, Jakob Ebelmann und Daniel Meyer müssen, wegen ihrer 1596—1609 herausgegebenen Publikationen, in diesem Zusammenhang erwähnt werden; vgl. das Katalogwerk: Staatliche Museen zu Berlin, Katalog der Ornamentstichsammlung der Staatlichen Kunstbibliothek, Berlin (Berlin-Leipzig 1936). Vgl. hierzu K. Hinrichsen op. cit. 50.

Die nächsten Verwandten der Mitauer Empore finden sich aber nicht in Süddeutschland, sondern in Mecklenburg. Für die Entwicklung der Holzschnitzerei in diesem Lande dürften Krammers Publikationen übrigens nicht ganz ohne Bedeutung gewesen sein. Die grösste Bedeutung hatte jedoch vielleicht die Tatsache, dass der Hauptmeister Mecklenburgs Tönnies Evers in Konstanz gelernt hatte [7]. Allmählich entfernt man sich hier von den nie-

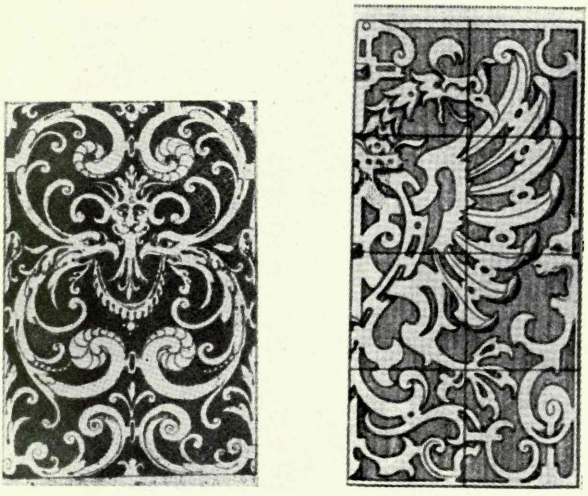


Abb. 47. Intarsiavorlagen von Rotger Kasemann und Gabriel Krammer.
(Nach Rothe und Jessen.)

derländischen Formen und erreicht einen selbständigen, architektonisch kraftvollen Stil. Hans Drege und die beiden Tönnies Evers d. Ä. und d. J. in Lübeck sind die ersten und bekanntesten von den Vertretern des neuen Stils. Charakteristisch für diese lübische Tischlerkunst ist der grosse Platz in der Dekoration, der der Intarsia eingeräumt ist. Sowohl das von Hans Drege (1573—85) ausgeführte Wandgetäfel im Fredenhagenschen Zimmer in Lübeck als die berühmte Kriegsstube (angefangen 1594) von Tönnies Evers

[7] Hinrichsen op. cit. 20. „Anthony Evers" kommt im Bürgerbuch der Stadt Konstanz am Bodensee 1576 vor. 1580 kam er nach Lübeck zurück.

d. J. zeichnen sich durch eine der Mitauer Empore ähnliche, kräftige, reich gegliederte Architektur aus, wo rhythmische Traveen und Nischen das Hauptmotiv bilden. Ausser den Mauresken fällt auch die Rolle auf, die die Quadereffekte in der Intarsienarbeit spielt. Auch finden wir in der Kriegsstube Kartuschen ähnlicher Art wie in Mitau wieder. Ebenso weisen andere Werke von Evers Verwandtschaft mit der Empore in der Trinitatiskirche auf [8]. Der

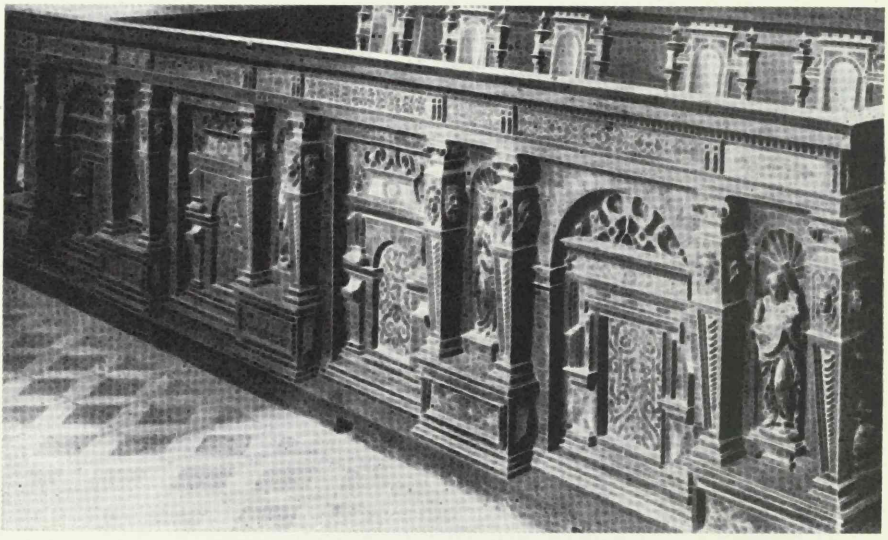


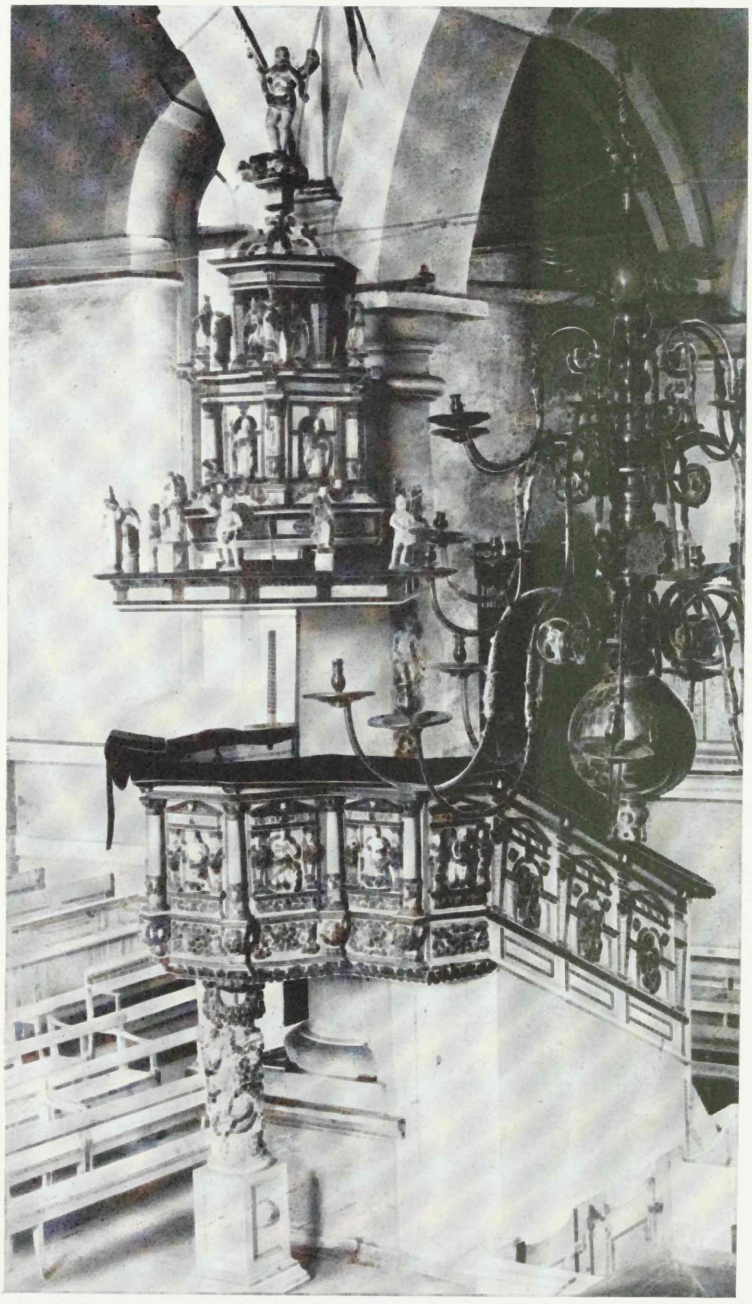
Abb. 48. Ratsstuhl in der Pfarrkirche zu Güstrow (1599).
(Nach Schlie.)

Mitauer Meister knüpft aber nicht unmittelbar an die lübische Tischlerkunst an. Der grossen Bedeutung, die in der Plastik Lübecks die geschnitzten Einzelheiten besitzen und die mit Heinrich Sextra d. Ä. und d. J. und Michael Sommer noch auffallender werden sollte, ist in Mitau nichts an die Seite zu stellen. Nähere Verwandte finden wir in der teilweise unter lübischem Einfluss stehenden Holzplastik in Mecklenburg. Besonders ist hier der Ratsstuhl in der Pfarrkirche zu Güstrow aus dem Jahre 1599

[8] Vgl. Hinrichsen op. cit.; J. Warncke Tönnies Evers, Nordelbingen VII (Flensburg 1928).



Tafel VII. Tobias Heintze: Betpult aus der Trinitatiskirche, Mitau (1617).



Tafel VIII. Tobias Heintze: Kanzel in der Trinitatiskirche, Mitau (um 1619).

hervorzuheben (Abb. 48). Die Übereinstimmung mit diesem Monument ist sowohl im architektonischen Aufbau wie in den dekorativen Einzelheiten sehr gross. Allein die Formensprache steht in Güstrow auf einem älteren, von der Renaissance abhängigeren Niveau. So sind die Engelsköpfe an den übrigens gleichartig ausgebildeten Pilastern in Güstrow noch architektonisch gebunden und reliefmässig, während sie in Mitau eine freie, plastische Form erhalten haben. Auch der Orgelchor in Parchim (1601) verdient in diesem Zusammenhang erwähnt zu werden. Dass auch in Mecklenburg eine ähnliche Entwicklung wie in Mitau zu einer barockmässigen Gestaltung hin stattfand, davon zeugt u. a. die Tür des ehemaligen Sängerchors in St. Jürgen zu Wismar aus dem Jahre 1614, und der fürstliche Chor in der Pfarrkirche in Mecklenburg etwa aus dem Jahre 1618. Hier sind die Pilaster mit den dazugehörenden Engelsköpfen in ganz derselben Weise gebildet, wie es in Mitau der Fall war. Der möbelähnliche Stil des Mitauer Lettners weist auch Verwandtschaft mit Rostocker Schränken etwa von 1600 auf, die unter dem Einfluss süddeutscher Fassadenschränke stehen [9].



Abb. 49. Trinitatiskirche, Mitau. Teilstück einer Brüstung.

Ausser dem Chor gibt es in der Trinitatiskirche einige Fragmente, die derselben Hand zu entstammen scheinen. Es handelt sich um den hier abgebildeten Teil einer Bank oder Brüstung (Abb.

[9] Schlie op. cit. IV, Tafel an 236; 455; II 110, 284. Vgl. auch die Orgelbrüstung in Woosten (1618), Schlie IV 398; R. Schmidt Möbel (Berlin 1922) 121; F. Luthmer Deutsche Möbel der Vergangenheit (Leipzig 1913), Abb. 82, 83, 84, 98, 99.

49). Das Stück ist wertvoll, denn es zeigt uns den Stil des Tischlers in weniger repräsentativen Aufgaben [10].

Eine andere Formensprache tritt uns gewissermassen in dem Pult entgegen, das nach einer Inschrift im Jahre 1617 von dem fürstlichen Hoftischler Tobias Heintze der Kirche geschenkt wurde (Tafel VII) [11]. Das reiche Leistenwerk und die kräftige Architektur der Empore sind durch reiche, dekorative Schnitzereien und weichere Formen ersetzt worden. Mauresken finden sich auch hier, aber sie haben einen schlichteren, mehr beschlagähnlichen Charakter erhalten. Der Meister hat jedoch durch einige Bilder seine Fertigkeit in Intarsia bekundet. So sehen wir an der Vorderseite Isaaks Opferung nebst zwei Szenen aus der Geschichte des Tobias: den Abschied vom Vater sowie Tobias und Sara in der Brautkammer. Die Bilder sind in lebhaften, etwas grotesken Formen dargestellt. Auf der Rückseite hat der Künstler seine eigenen Züge abgebildet — ein spätes Seitenstück zu dem ebenso in Intarsia ausgeführten Selbstbildnis des Sienesen Antonio Barile in Wien von 1502 (Abb. 50) [12].

Im Vergleich zur Empore vertritt das Pult zwar einen neuen Stil, aber die zwischen den beiden bestehende Verwandtschaft

---

[10] Auch die Orgelbrüstung, die mit Reliefs Heintzescher Art geschmückt ist, muss erwähnt werden. In dem obengenannten Inventar aus dem Jahre 1631 wird ein „Chor, da dass Posatieff stehet mit einem Gitterwerk" erwähnt. 1632 wurde „das grosse Pulpeth und dass lange Panehl an der Frauwen bencken entlengst dem kleinen gange ausgeflickt".

[11] W. Neumann Grundriss einer Geschichte der bildenden Künste und des Kunstgewerbes in Liv-, Est- und Kurland, (Reval 1887) 161 und derselbe Lexikon baltischer Künstler (Riga 1908) 65, meint, dass die Emporenbrüstungen und das Betpult von demselben Meister ausgeführt worden sind. Vipers op. cit. 80 sieht in dem Betpult "a certain relationship to the school of Evers . . . but, on the whole, the style of T. Heintz differs widely from the style of the ‚pupils' gallery . . ." Das Betpult hat folgende Inschriften: „Tobias Heintz F[ürstlicher] G[naden] Hofdischler hat das polbet zvr Ehre Gottes vereret. Da ich 1617 zalt war ich 27 iar alt", und weiter: „Ins engels gleit/ Tobias reist/ den grossen fisch/ am phrat zereist/ den fromen Got/ zein schutz bew/ komt heim sein/ eltern hoch er/ freut das gsicht/ dem vater erwider/ geit sei fromb/ got wendt dir/ alles leit".

[12] Kunstgewerbemuseum, Wien. In Mecklenburg schmücken Intarsien, die denen Heintzes ähneln, die Kanzeltür in der Pfarrkirche zu Güstrow (um 1583), Schlie op. cit. IV 235.

lässt sich nicht leugnen. Die Seitenflügel mit ihren Vögelköpfen finden wir u. a. auf der Inschrifttafel der Empore wieder, ebenso den nicht ganz gewöhnlichen Rundstab. Die geschnitzten Elemente sind auf das niederländische Renaissancerepertoire zurückzuführen; Intarsiendarstellungen wie die, deren Bekanntschaft wir hier gemacht haben, stammen selbstverständlich ursprünglich aus Italien. In Deutschland mochte die Intarsia gegen Ende des XVI. Jahrhunderts u. a. in Lübeck und in den davon künstlerisch abhängigen Gebieten eine ziemlich hervorragende Rolle spielen.



Abb. 50. Tobias Heintze: Selbstbildnis in Intarsia am Betpult.

Tobias Heintzes Betpult ist nicht wie die Empore von der dem süddeutschen Möbelstil entstammenden schweren Leistenarchitektur geprägt, sondern zeigt weichere und plastischere Formen. Heintze kann also nicht mit dem Meister identisch sein, der die Empore anfertigte.

Wie aus einer Inschrift an dem Pult hervorgeht, war Heintze nicht nur bereits fürstlicher Hoftischler, sondern auch zu der Zeit, als das Pult geschenkt wurde, erst 27 Jahre alt. Auch nach einer späteren Angabe war er 1589 geboren [13]. In dem holprigen Vers unter dem Selbstbildnis wird auf Tobias' Geschichte in einer Weise angespielt, die unsere Gedanken auf den Künstler selbst lenkt. Es liegt nahe anzunehmen, dass das Pult eine Art Meisterstück war, das

[13] Vgl. unten S. 159, Anm. 27. Dass Heintze Hoftischler war, weist darauf, dass er ein sog. Freimeister war. Die Hofhandwerker genossen nicht nur alle die Vorrechte der zünftigen Meister, sondern nahmen vor diesen eine bevorzugte Stellung ein (Ropp op. cit. 87).

der junge Künstler angefertigt hatte, nachdem er die Wanderjahre in Deutschland vollendet hatte. Vielleicht hatte er es auch anlässlich seiner Heirat geschenkt. Die Eltern des Künstlers hatten sich in Mitau niedergelassen, aber die Familie stammte eigentlich aus Stade. Tobias' Vater hiess Johann (Hans). Auch er war aller Wahrscheinlichkeit nach Tischler. In den Rechnungen der Trinitatiskirche des Jahres 1632/33 wird eine Summe erwähnt, die selig Johann Dischler zum Besten der Schulen der Stadt vermacht hatte [14]. Ziehen wir alle diese Umstände in Betracht, so liegt die Vermutung nahe, dass Johann Heintze der Meister der Empore war. Die Übereinstimmungen, die zwischen dieser und dem Pult bestehen, sprechen dafür. Die angeführten Verschiedenheiten lassen sich aber am besten dadurch erklären, dass ein Künstler einer jüngeren Generation hier eingegriffen hat. Noch eine Tatsache scheint die Richtigkeit unserer Vermutung zu beweisen. Im Jahre 1571 nahm der obenerwähnte bekannte lübische Tischler Tönnies Evers einen jungen Mann namens Hans Hynse in seiner Werkstatt als Lehrling an [15]. Die Übereinstimmung der Namensformen kann kein Zufall sein. Ausserdem deutet noch der Stil der Empore, der mit Evers' Formenwelt nah verwandt ist, darauf hin, dass Hynse und der Tischler aus Mitau identisch waren. Der Zusammenhang scheint uns darum ganz klar zu sein. Die Richtigkeit der schon von Vipers ausgesprochenen Vermutung, dass die Empore von einem Evers d. J. nahestehenden Meister ausgeführt worden sei, hat auf diese Weise ihre Bestätigung gefunden [16].

Die Kanzel selbst imponiert durch ihren stattlichen Aufbau und ihre reichen Schnitzereien (Tafel VIII). Leider ist sie nicht in ihrem ursprünglichen Zustande erhalten. Dem Anschein nach sind schon im XVII. Jahrhundert Ergänzungen vorgenommen worden. Unmöglich ist es nicht, dass die Kanzel nicht mit einem Mal ganz fertig wurde, denn in dem genannten Inventar von 1631 wird erwähnt, dass die Tür fehlt. 1648 aber hatte

---

[14] Staatliches Archiv, Riga, Kirchenarchiv, Mitau 46 b, Der Teutschen Kirchenrechnung 1632—33.

[15] Warncke op. cit. 136; Hinrichsen op. cit. 126. Mit Heintze d. Ä. ist vll. in Verbindung zu bringen die alte Kanzel der Petrikirche in Riga, die 1613 gestiftet wurde.

[16] Vipers op. cit. 79.

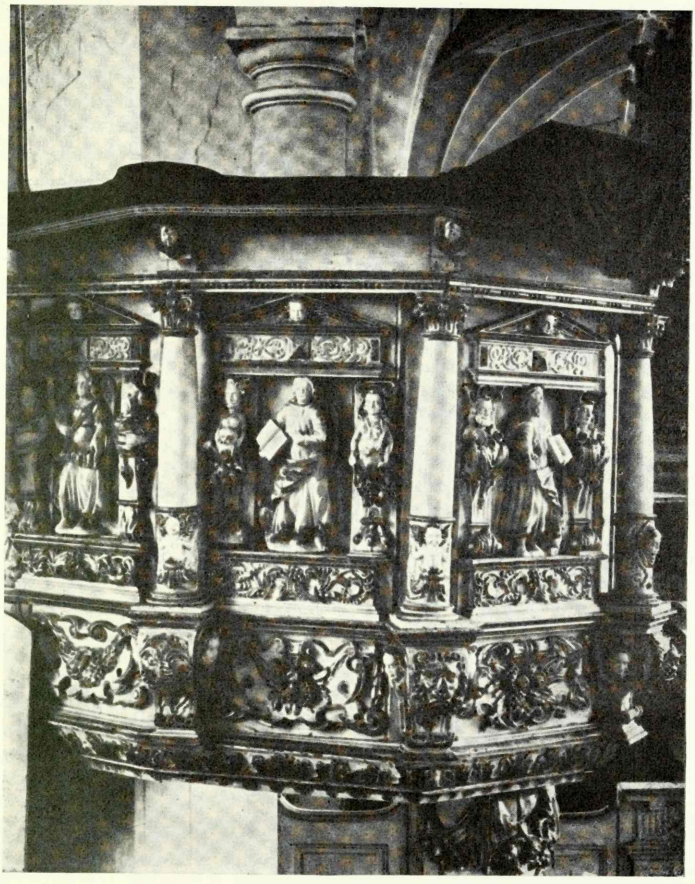


Abb. 51. Tobias Heintze: Kanzel in der Trinitatiskirche, Mitau (um 1619).

sie nicht nur Tür und Schloss, sondern war auch inwendig mit rotem Leder bekleidet [17]. Wie leicht zu sehen ist, ist die Treppe von einem anderen und einfacheren Künstler ausgeführt. Ebenso stammt die stützende Säule unter dem Korpus erst aus dem Ende des XVII. Jahrhunderts. Die Evangelisten an den Seiten des Korpus scheinen auch nicht ursprünglich zu sein (Abb. 51). Ihre einfachen, steifen Formen stechen gegen die figuralen Elemente der festen Teile ab, die sicherer und lebhafter geschnitten

[17] Staatliches Archiv, Riga, Kirchenarchiv Mitau 46 b.

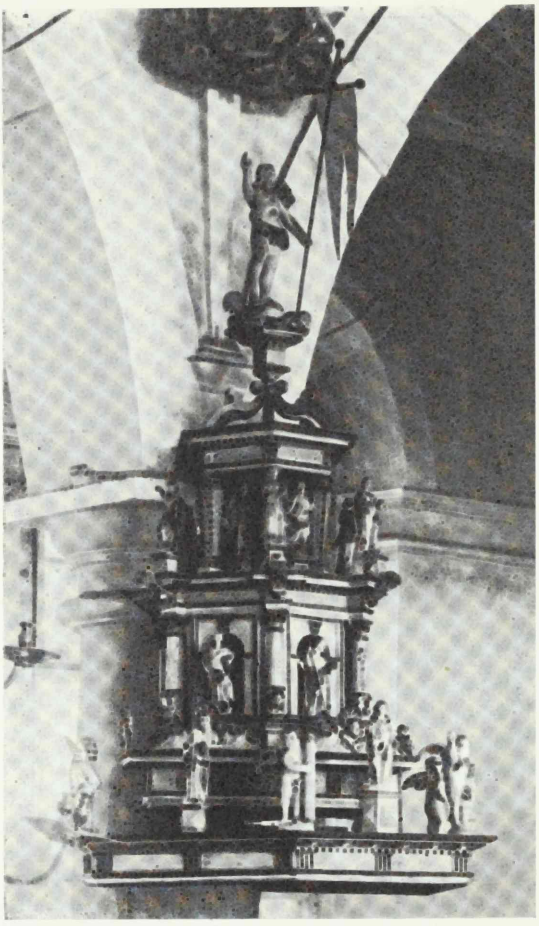


Abb. 52. Tobias Heintze: Schalldeckel der Kanzel in der Trinitatiskirche, Mitau.

sind. Der Stil der Evangelisten ist zunächst ein rustikalisiertes Barock, das zu der Zeit um 1620, als die Kanzel entstand, nicht möglich war. Ursprünglich sind dagegen die meisten der Figuren auf dem Schalldeckel, nicht aber die hochbarocken Putten, die auf dem unteren Kranz aufgestellt sind (Abb. 52). In diesen Skulpturen, z. B. bei der Caritas, ist die Anknüpfung an niederländische Vorbilder deutlich zu erkennen. Sie lässt sich auch bei den dekorativen Fragmenten, die noch bewahrt sind, nachweisen. Wir bemerken u. a. Beschlagwerke von rein niederländischer Form. Nach der von demselben Meister etwas später ausgeführten Kanzel in der Nikolaikirche zu Reval zu schliessen, dürfte die nunmehr weiss angestrichene Kanzel in Mitau ursprünglich polychrom behandelt und reich vergoldet gewesen sein mit Kolonnetten in Marmorimitation. Aller Wahrscheinlichkeit nach war die Kanzel im Jahre 1621, als die Schweden Mitau eroberten, grösstenteils fertig. Die Arbeit dürfte dann unterbrochen worden sein. Infolge der unruhigen Verhältnisse dauerte es ziemlich lange, ehe das Kunstleben hier wieder aufblühen konnte. Die reichen Schnitze-

reien der Kanzel — Löwenköpfe, Konsolhermen usw. — zeigen, dass die Kanzel dem Pult näher steht als der Empore. Dass es Tobias Heintze ist, der die Kanzel gemacht hat, wird uns völlig klar werden, nachdem wir einige seiner späteren, archivalisch gesicherten Werke kennengelernt haben.

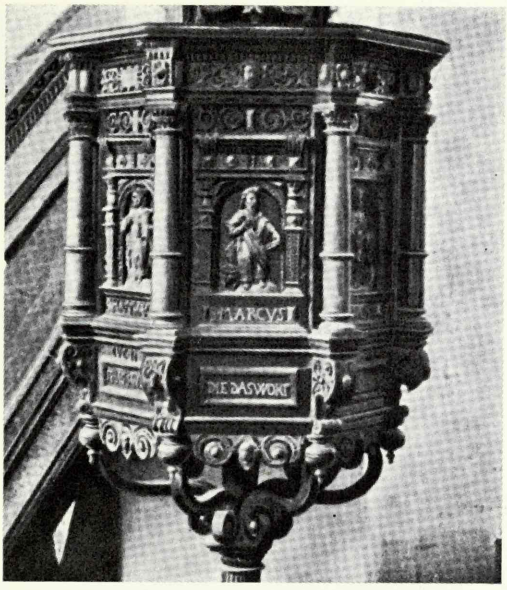


Abb. 53. Kanzel in der Kirche zu Kuppentin, Mecklenburg.
(Nach Schlie.)

Wir können aber beobachten, dass auch zwischen der Kanzel und der Empore eine Verbindung besteht. Dies gilt zunächst für die Kartuschen zwischen den von Löwenmasken geschmückten Konsolen an dem Sockelfries des Korpus. Die Übereinstimmung mit entsprechenden Elementen an der Empore ist deutlich zu erkennen. In beiden Fällen sind die Kartuschen mit Fruchtgehängen geschmückt. Sie schliessen sich aber — wie der Stil des Tobias überhaupt — enger an die niederländischen plastischen Vorbilder an als die tischlermässigeren und sozusagen abstrakteren Formen des älteren Heintze. Die korinthischen Kolonnetten der Kanzel, die kleinen frontongekrönten Nischen, der tempelähnliche Aufbau des Deckels zeigen auch deutlich, dass Tobias Heintzes Stil klassizistischer ist als der seines Vaters, und dass er dem holländischen Klassizismus mehr entnommen hat als dieser. Von einem Klassizismus im eigentlichen Sinne kann man aber nicht sprechen, nur von einer Anwendung klassizistischer Elemente. Die Gesamtheit, der Aufbau hat mit seiner vertikalen Tendenz eher etwas Gotisches an sich. Der hohe Schalldeckel stammt aus den Niederlanden, wo sich die Entwicklung dieses Typus vom Ende des Mittel-

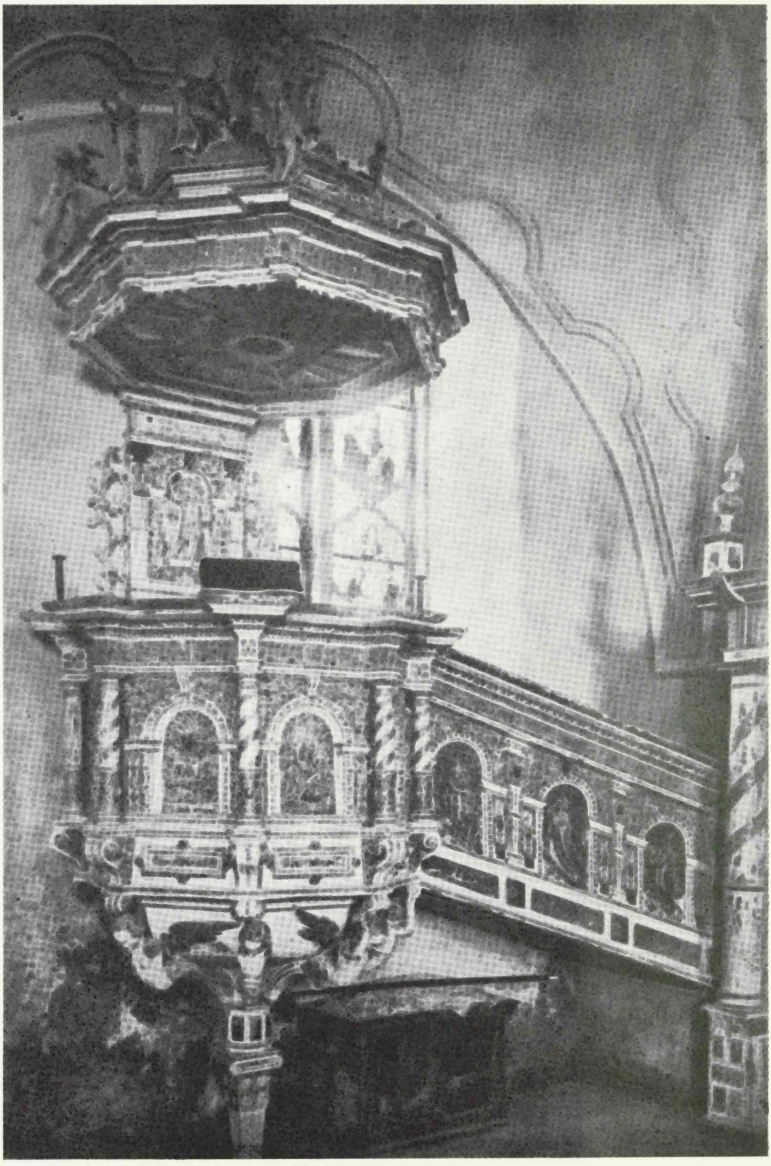


Abb. 54. Kanzel in der Kirche zu Bristow, Mecklenburg (um 1600).
(Nach Schlie.)

alters an verfolgen lässt. Typische Beispiele finden sich u. a. in der Pieterskerk in Leiden und in der S. Janskerk in 's Hertogenbusch. In diesem Zusammenhang erinnern wir auch an die hohen Tabernakelbauten von Cornelis Floris und an die holländische Turmarchitektur. In beiden Fällen finden wir ähnlich kühne Konstruktionen, die aus Kolonnetten und plastischen Elementen bestehen. Das Motiv war auch in Westdeutschland verbreitet [18]. Der deutsche Geschmack zog aber gewöhnlich niedrigere, mehr kronenähnliche Schalldeckel vor, und auch Heintze ging bald dazu über.

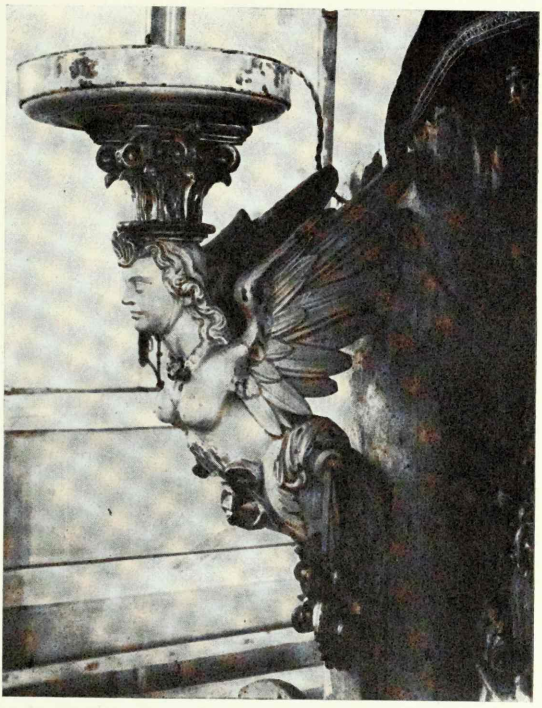


Abb. 55. Kerzenhalter an der Kanzel, Trinitatiskirche, Mitau.

Dem Stil Tobias Heintzes nahe verwandte Werke finden sich in Mecklenburg und zwar von Künstlern geschaffen, die derselben Generation angehören wie Heintze und unter denselben Voraussetzungen arbeiten. Es sind dies einerseits der unter süddeutschem Einfluss stehende, architektonische Stil von Evers und andererseits neue klassische, von Vredeman de Vries stammende Elemente. Eine Kanzel, die nach denselben Prinzipien wie die Heintzesche komponiert ist, ist die alte Kanzel in Malchin in Mecklenburg angeblich schon 1571 von Hans Boeckler angefertigt.

[18] Beispiele finden wir z. B. in Hannover (Marktkirche — jetzt verschollen), Wolfenbüttel (Marienkirche), Malmö (Petrikirche) usw.

Auch die Kanzel in der Kirche von Kuppentin aus dem Anfang des XVII. Jahrhunderts steht Heintzes Stil nahe (Abb. 53). Verwandt sind ebenso Kanzel und Orgelbühne in Bristow. Von den Einzelheiten sind besonders die Kolonnetten und die geflügelten Halbcherubim hervorzuheben (Abb. 54). Einen derartigen Cherub hat Heintze neben der Kanzel in Mitau als Kerzenhalter angebracht (Abb. 55). Ähnliche Cherubim werden wir auch in Reval finden. Die Kirche zu Bristow wurde 1597 aufgeführt, und erhielt kurz darauf ihre Inventarien [19].

Es fällt auf, dass Heintze an der Kanzel von der Intarsientechnik abgegangen ist. Nur die flachgeschnittenen Ranken in den Friesen oberhalb der Nischen verbinden noch die jüngere Arbeit mit den Maureskenintarsien des Betpultes und der Empore des älteren Heintze. Statt dessen kommen die geschnitzten Ornamente zur Geltung, wobei die Ranken unter den Nischen mit ihren sehnigen Formen und blasenähnlichen Bildungen den beginnenden Knorpelstil zeigen.

Heintzes erste Arbeiten in Reval.

Der Einfall der Schweden in Kurland machte den ruhigen Arbeitsverhältnissen in Mitau, das 1621 erobert wurde, ein Ende. Die Stadt blieb, nachdem sie ein paar Mal ihre Herren gewechselt hatte, in den Händen der Schweden bis 1635. Der Krieg zwang die Handwerker grossenteils auszuwandern: eine Gruppe liess sich in Reval nieder, um dort friedlichere Zeiten abzuwarten. In dem Bürgerbuch Revals kommt am 15. November 1622 folgender Passus vor: „Solten die Mitower einen Eidt geleistet haben, ist Ihnen aber dilation gegeben, bis man gewisse Zeitungh wegen des Friedens bekommen [1]". Unter diesen Flüchtlingen, die nach Reval gezogen waren, befand sich auch Tobias Heintze. Im Sommer 1623 war er schon Bürger der Stadt und arbeitete in der Domkirche, wo „der mytawschen Schnitzicher Tobias Hintzen" damit betraut wurde, „newe Schrankwerk in zwei Luchten von Eschenholz und

[19] Schlie op. cit. V 100, 75 f.; IV 608.

[1] Das Revaler Bürgerbuch I 109.

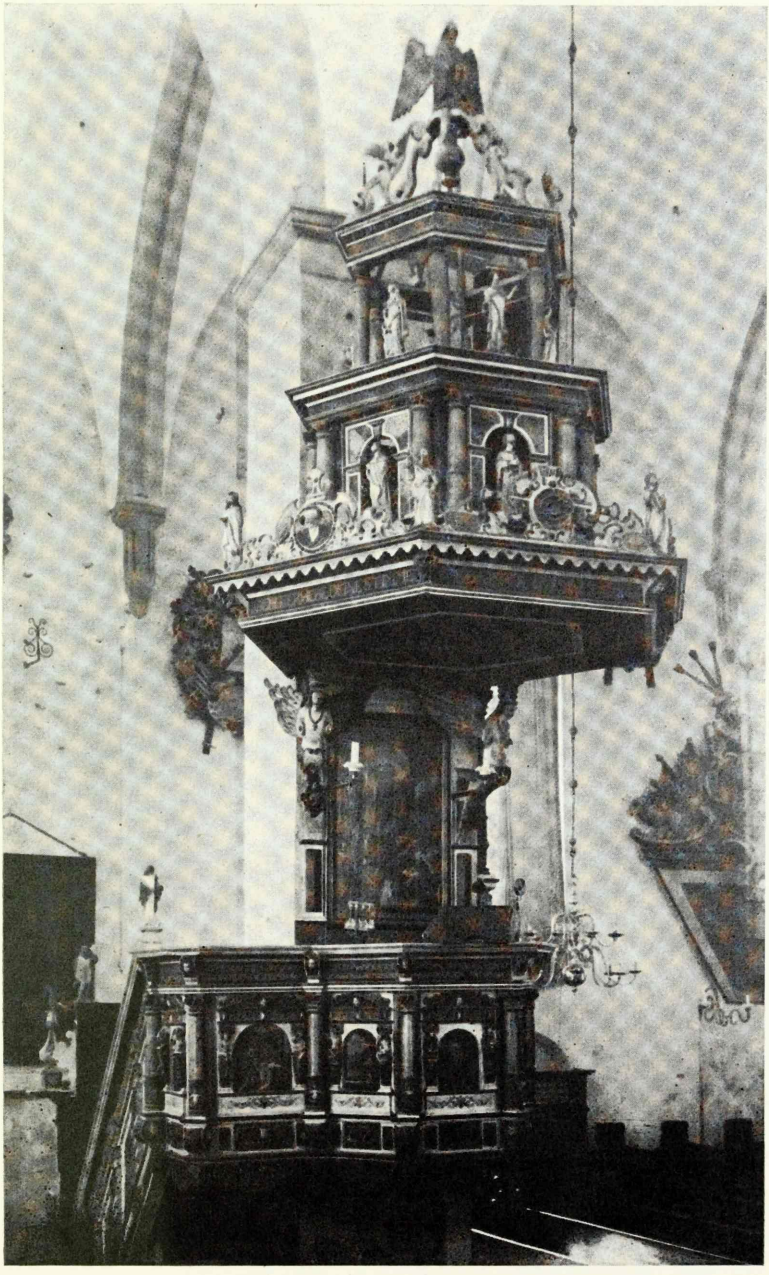


Abb. 56. Tobias Heintze: Kanzel in der Nikolaikirche, Reval (1624).

Rahmen, die man ein- und ausnehmen kann" anzufertigen[2]. Er hatte dann schon einige Arbeiten am Gestühl in der Kirche ausgeführt und dafür eine ziemlich grosse Summe, 436 Taler, erhalten. Da die Innenausstattung der Kirche von der Feuersbrunst im Jahre 1684 verheert wurde, ist heutzutage nichts erhalten, was uns von Heintzes ersten Arbeiten in Estland einen Begriff geben könnte. Auf die ersten Bestellungen erfolgten bald andere. Irgendeinen anderen Meister, der ernstlich mit Heintze dort konkurrieren konnte, wo es grosse, künstlerisch anspruchsvolle Aufgaben zu lösen galt, gab es zu dieser Zeit in Reval nicht. Heintze scheint ausserdem ein sehr unternehmender Mann gewesen zu sein. Er stellte Gehilfen an und erhielt dadurch die Möglichkeit, in grösserem Massstab zu arbeiten, so dass er fast alle kirchlichen Inventarien aus Holz, die während der nächsten Jahrzehnte in Nordestland entstanden, durch seine Art bestimmte.

Im Jahre 1624, als in der Nikolaikirche Restaurierungsarbeiten vorgenommen wurden, stiftete Bogislaus Rosen, ein erfolgreicher Geschäftsmann deutscher Herkunft, der seiner Verdienste wegen zum Statthalter über das Lehen Koporje (Kaprio) ernannt worden war, eine neue Kanzel in dieser Kirche (Abb. 56). Ein Jahr später stand die Kanzel einer Inschrift nach ganz fertig da[3]. Einer alten Angabe nach war sie „mit Gold, Silber und Farben voll ausgeziert". Die Bemalung stammte laut Inschrift von Pauvel und Daniel Blume, die einer bekannten Malerfamilie in Reval angehörten. In hellen Farben und raschen Pinselstrichen hatten sie

---

[2] Handschrift 562 in der ehem. Bibliothek der Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde in Riga. Abschrift in StAR: „Rechenschaft der Domkirche zu Reval 1614—1627". 15. 7. 1623 trat der „ersame Tobias Hintzen, Bürger und Schnitzker" vor den Rat in Reval. Es handelte sich um seinen Bruder David, einen Kupferschmied, der ein Jahr vorher in Stockholm gestorben war (StAR, Aa 49). Ein David Heintze kommt in den Mitauer Kirchenbüchern vor. Er hatte einen Stuhl in der Trinitatiskirche 1620 und wird auch später als Besitzer desselben erwähnt. Einen Stand hatte Tobias Heintze seiner Schwiegermutter „Lewert Blumen Hausfrau vor die Gebühr vergünstiget", — wahrscheinlich durch seine Arbeit in der Kirche oder mit dem Pult (Staatliches Archiv, Riga, Kirchenarchiv, Mitau 46 g).

[3] Vgl. Nottbeck-Neumann op. cit. 79; E. von Rosen Bogislaus Rosen 177 ff.

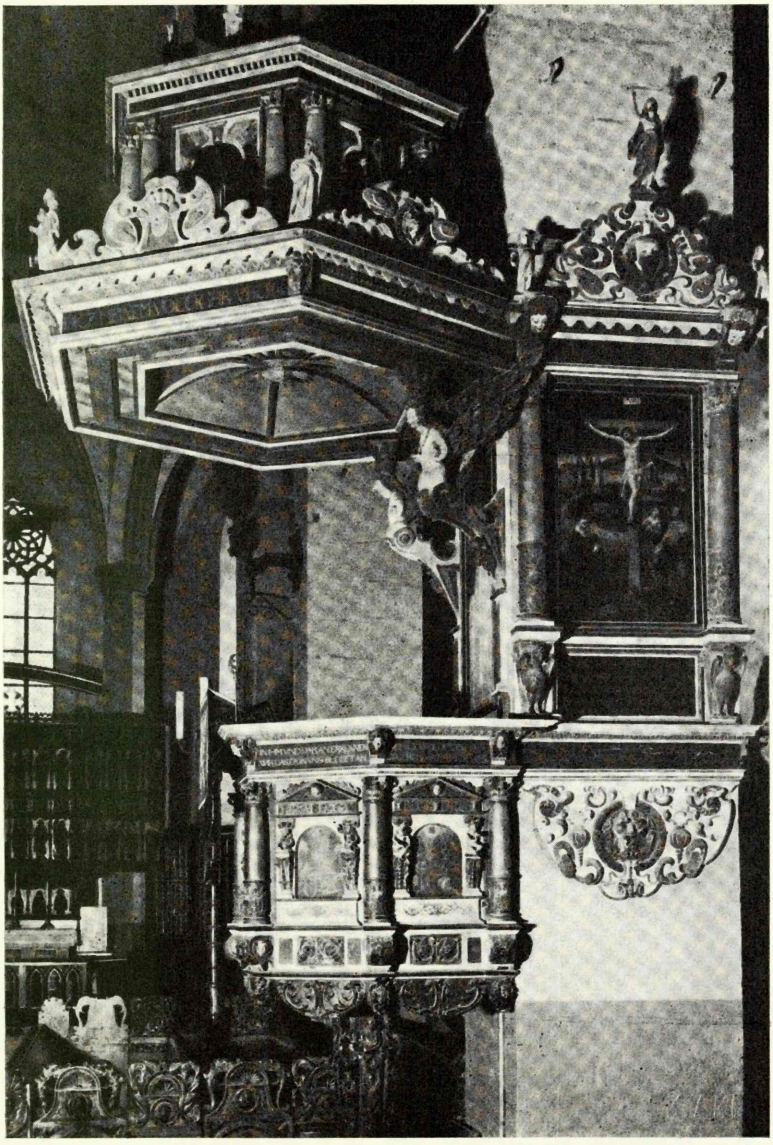


Abb. 57. Tobias Heintze: Kanzel in der Nikolaikirche mit der Gedächtnistafel des Bogislaus Rosen.

die Tür, die Treppe und die Felder des Korpus mit Szenen aus der Geschichte Christi bemalt. Ein grösseres, das Pfingstwunder darstellendes Gemälde ist an dem Pfeiler, bei dem die Kanzel aufgestellt ist, angebracht. Mit der Kanzel zusammenkomponiert ist auch ein gemaltes Bild an der Westseite des Pfeilers (Abb. 57). Von einem reichen Rahmenwerk umgeben, ist der Stifter hier vor dem Kreuze kniend dargestellt mit Maria und Johannes als Fürbittern. Im Hintergrund findet sich eine Darstellung vom Schloss Koporje. Die übrigen Gemälde weisen eine ziemlich einfache Qualität auf — das beste an ihnen ist eine dekorative Haltung, die den festlichen Eindruck der Kanzel steigert. Die Polychromie der Kanzel soll eine helle Marmorierung mit Einschlägen von englischem Rot und Gold vortäuschen. Teilweise sind verhältnismässig umfassende Übermalungen vorgenommen, wobei u. a. die Felder unterhalb der Nischen mit modernen Schablonenornamenten ausgestattet sind.

Die Kanzel schliesst sich in ihrem Aufbau, wie wir sehen, direkt an die Kanzel in Mitau an, doch ist sie besser erhalten; die späteren Zusätze sind weniger auffallend, und der Schalldeckel schöner proportioniert (Abb. 58). Er ist im Verhältnis zur Kanzel höher angebracht und wird durch die Wandtafel, die von zwei mächtigen, geflügelten Cherubimkonsolen flankiert ist, mit dieser verbunden. Dazu kommt, dass die Treppe mit ihrer Brüstung und die imposante Tür intakt sind (Abb. 59, 60). Die Kanzel in der Nikolaikirche hilft uns also, diejenige in Mitau zu rekonstruieren. Die Übereinstimmungen stellen ausser allen Zweifel, dass derselbe Meister an beiden Orten tätig gewesen ist. Die Ähnlichkeit betrifft nicht nur den Aufbau, sondern auch die Einzelheiten. Die Einteilung durch Kolonnetten und die Art der von Hermen flankierten und von niedrigen Frontons gekrönten Nischen sind in beiden Fällen dieselben mit der Ausnahme, dass die Nischenfelder in Reval mit Gemälden statt mit Skulpturen ausgestattet sind. Konsolen, Leistenwerk, Friese usw. stimmen auch miteinander überein. Der Zusammenhang mit Mitau lässt sich zudem in den Cherubim (vgl. den Kerzenhalter in der Trinitatiskirche) und in den Hermenpilastern der Treppenbrüstung und der Tür nachweisen.

Die Kanzel wurde ursprünglich von einem lebensgrossen Christophorus getragen, der noch in der Kirche aufbewahrt wird

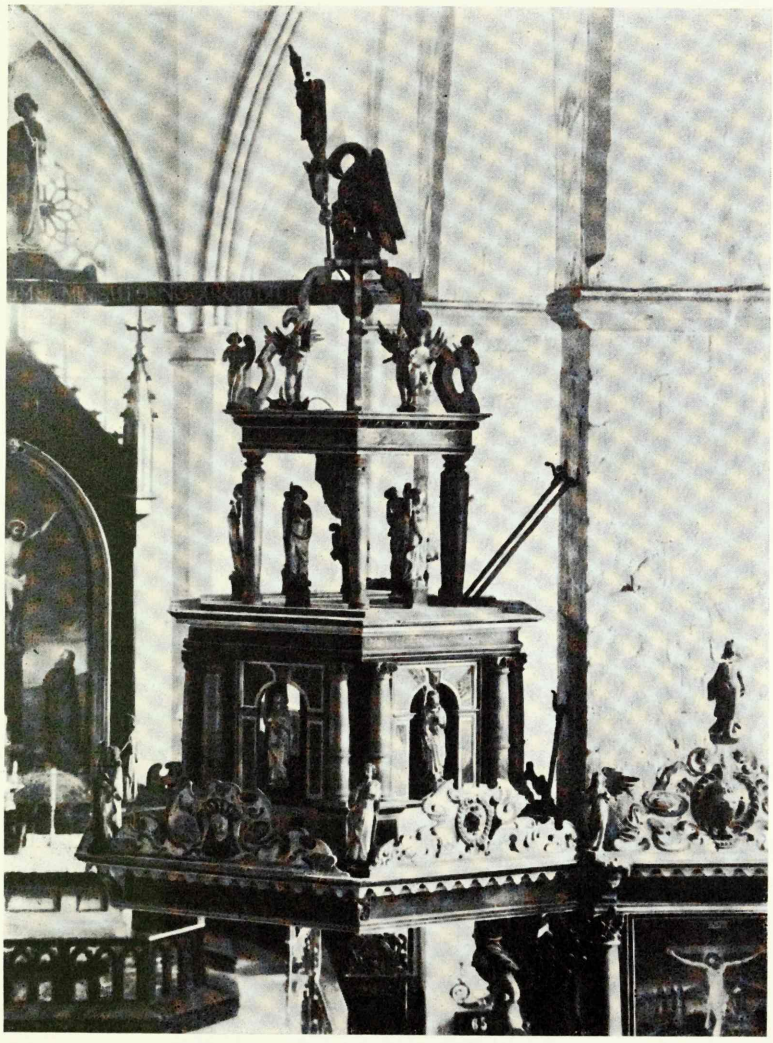


Abb. 58. Tobias Heintze: Schalldeckel der Kanzel in der Nikolaikirche, Reval.

(Abb. 61). Bei einer Restaurierung, bei der u. a. die Schablonenmuster unter den Nischen und die Hängestücke unter dem Korpus hinzugefügt wurden, wurde die ursprüngliche Stütze durch eine neue ersetzt, wobei in der Kirche vorhandene geschnitzte Teile aus dem Anfang des XVII. Jahrhunderts verwendet wurden. Die

Köpfe zwischen den modernen Hängestücken befanden sich auch vorher in der Kirche [4].

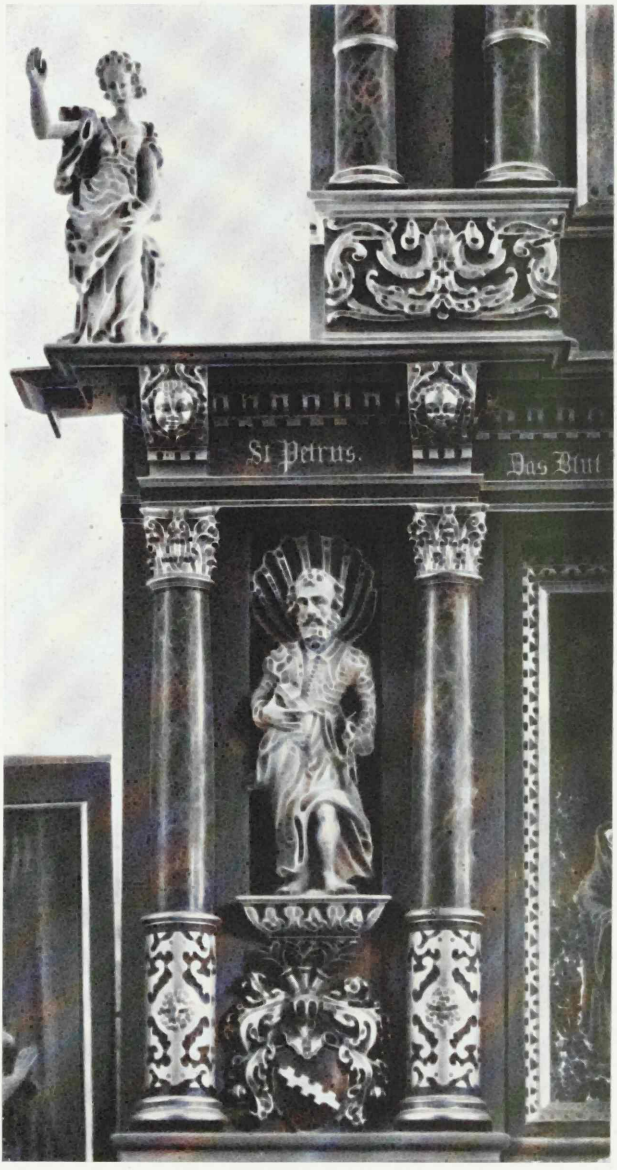
Archivalisch ist die Autorschaft Heintzes nicht zu belegen. Eine Übereinstimmung besteht aber nicht nur zwischen der Kanzel in der Nikolaikirche und der in Mitau, sondern auch zwischen jener Kanzel und späteren Werken, die dokumentarischen Angaben nach von Heintze ausgeführt sind. Schliesslich sei erwähnt, dass eine Inschrift an einer der Miniaturhermen der Kanzel lautet: Tobias Heintz.

Es geht aber deutlich hervor, dass die Kanzel nicht ganz von Heintze selbst ausgeführt worden ist. Sein Riss hat der Arbeit zugrundegelegen, und er hat sich selbst an der Ausführung der Schnitzereien beteiligt, doch ist die Arbeit z. T. auch von anderen Händen ausgeführt worden. Es besteht ein deutlicher Unterschied zwischen den prägnant geschnittenen Figuren und Ornamenten des Korpus und den mehr summarisch geschnitzten Formen des Schalldeckels, des Epitaphs und der Tür. Bei den die Tür krönenden Figuren fällt der Unterschied zwischen dem Heiland in der Mitte und den grob geschnitzten Seitenfiguren auf. Die Bewegungen der das Epitaph krönenden Gestalten sind schwungvoll, und die Mäntel flattern wie vom Winde erfasst. Die Gestalten auf dem Schalldeckel sind — da sie ja ihres hohen Standortes wegen nicht auf eine genaue Einzelbetrachtung berechnet sind — schmale, langgestreckte Figuren mit monotoner Faltenbehandlung. Dass es sich hier um die Arbeit eines Gehilfen handelt, ist sofort zu erkennen. Besonders interessant sind die dekorativen Formen. Der dekorative Apparat schliesst sich dem der Mitauschen Kanzel an, aber der „schöne" Formenschatz der Renaissance fängt schon an, einem neuen, mehr phantasiebetonten Stil Platz zu machen. Die Löwenköpfe sind durch grinsende Masken ersetzt worden. Das Rankenwerk an den Sockelfriesen weist wohl noch immer blumen- und blätterähnliche Formen auf, aber sie sind in Spiralen gerollt und haben einen sozusagen dynamischen Charakter erhalten, der die beginnende Abstraktion schon andeutet. Die Aufsätze des Epitaphs und des Schalldeckels weisen bereits reine Knorpelbildungen auf. In ihren flachen Formen und ihren Zipfeln offenbart

[4] Vgl. oben.



Tafel IX. Tobias Heintze: Altaraufsatz in der Kirche zu Kegel (Keila, 1632).



Tafel X. Tobias Heintze: Altaraufsatz in der Kirche zu Kegel. Teilstück.

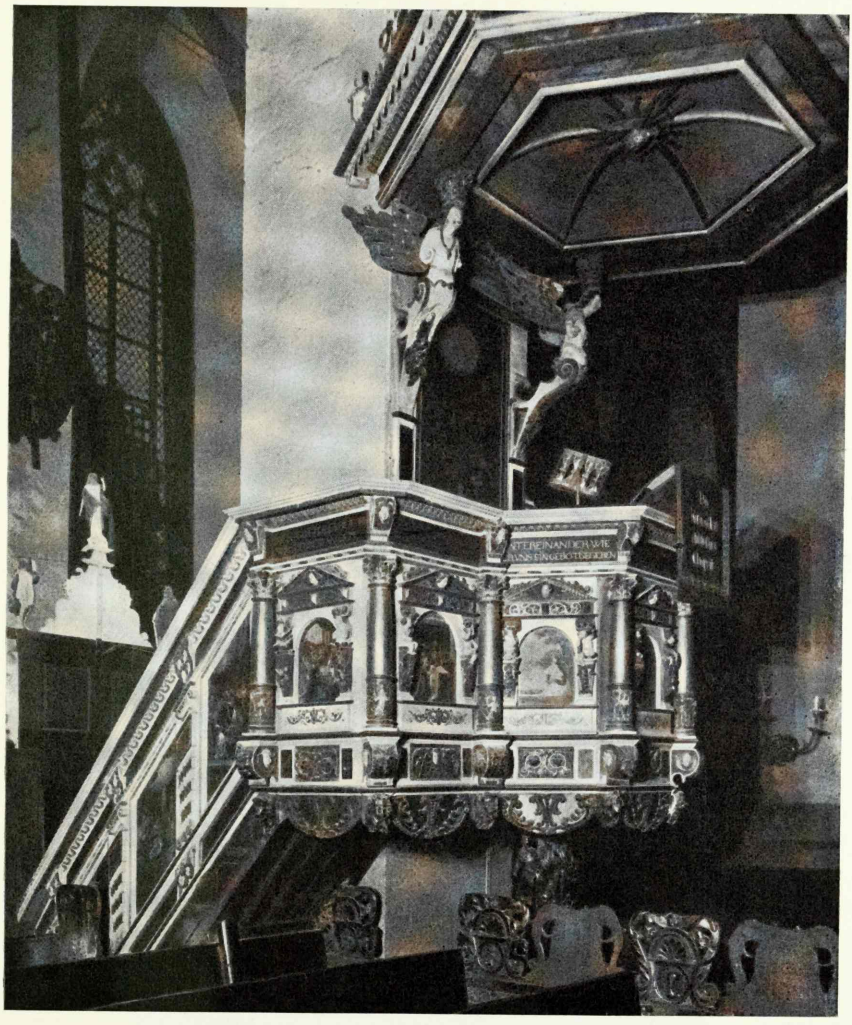


Abb. 59. Tobias Heintze: Korpus und Treppenbrüstung der Kanzel in der Nikolaikirche, Reval.

sich noch deutlich die Verbundenheit mit dem Rollwerk. Die Verwandtschaft mit der Rollwerkkartusche wird auch durch die einer älteren Richtung angehörenden Köpfe und Medaillons betont, die ein Bestandteil der Komposition sind, ohne jedoch damit organisch verbunden zu sein. Die Aufsätze vertreten mit anderen Worten

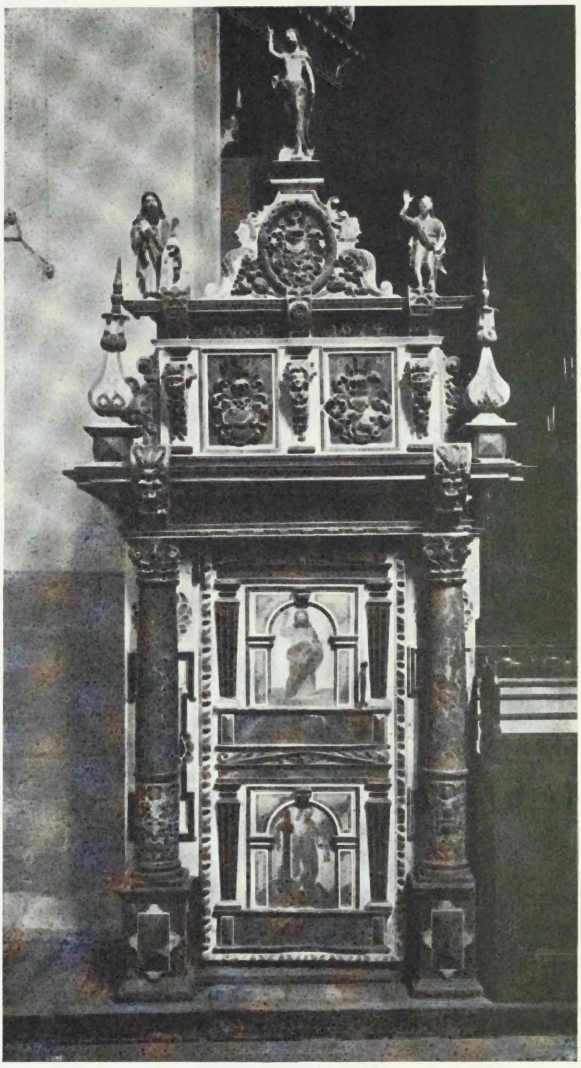


Abb. 60. Tobias Heintze: Kanzeltür in der Nikolaikirche, Reval.

eine interessante Übergangsform und zeigen, wie bei Heintze das neue Ornament allmählich zur Anwendung gelangt.

Im Jahre 1625 war die Olaikirche von einer gewaltigen Feuersbrunst verheert worden, die Dach und Turm und die ganze



Abb. 61. Christophorus, ehem. Kanzelstütze. Nikolaikirche, Reval.

mittelalterliche Innenausstattung zerstörte. In der Stadt wurden sofort Massnahmen ergriffen, um das stattliche Gotteshaus wieder instand zu setzen. Unter den Unterstützungen, die gegeben wurden, findet sich auch eine von Heintze [5]. Im folgenden Jahr trug ihm der Rat der Stadt auf, ein prächtiges Ratsgestühl anzufertigen, das in der Kirche aufgestellt werden sollte. Dieses sollte nicht nur aus mehreren Bänken, auf deren Seitenstützen Apostelgestal-

[5] StAR, Bl 27. Heintze versprach für 10 Rthlr zu arbeiten, Maler Paul Blum für 20 Rthlr und Tischler Adam Pampe für 10 Rthlr. Heintze war schon damals ziemlich wohlhabend. 1625 erwarb er sich ein Haus (StAR, Rechtsstreitigkeiten Heintze).

ten angebracht werden sollten, sondern auch aus einem riesigen Wandepitaph bestehen. Der am 10. Oktober 1626 geschlossene Kontrakt [6] dieses grossartigen Auftrags ist erhalten, und wir erteilen ihm das Wort. Nachdem von der Grösse der Bänke und der Qualität des Bauholzes die Rede gewesen ist, heisst es: „dass Bild und Schnitzwerk an ganzem Stuele auf sauberste, so gut die Arbeit am predigstuell zum heiligen Geist ist gemacht, werden. Sollen an dem Gestuelle auf jede Seite fünf Docken, und an jede Docke ein Apostel, wie auch oben an dass gesims und an den acht türen es drin kommen der oberste teil in- und auswendig gleichförmig und zierlich ausgeschnitten werden. Soll hinter werts an dem Pfeiler ein Epitaphium oder Rückstück vermögen des Abrisses mit den Figuren 12 Ellen hoch und daran die übrigen Apostel an dem niedersten Gesims, dass sie den anderen gleich stehen, gesetzt werden. Und soll in dem grössesten Gefilde die Creuzigung Christi aufs sauberste gleich der Arbeit am vorbesagter Cantzell geschnitzet und an beiden Seiten mit 2 Säulen, Blindflügeln und Comperimenten laut des Abrisses stafierett und in dem anderen Gefilde die Auferstehung Christi an beiden Seiten mit zweien (Säulen) und die vier Evangelisten. Im dritten Gefilde aber das jüngste Gericht oben mit dem Salvatore und auf jede Seite ein Engel bewustermassen geschnitten und sobald möglich angefangen und vollenzogen werden." Als Arbeitslohn sollte Heintze 500 Herrentaler erhalten. Sollte das ausgeführte Schnitzwerk noch besser sein, als es der Riss in Aussicht stellte, und sollte es an Qualität die Arbeit in der Heiligengeistkirche erreichen, so könnte der Künstler auf noch grösseres Honorar rechnen. Die in dem Kontrakt angegebenen Zahlungen an den Künstler erzählen vom Verlauf der Arbeit. Die letzte Zahlung fand am 31. Juli 1629 statt. Aus einem Schreiben Heintzes an den Rat am 27. November desselben Jahres geht jedoch hervor, dass die Arbeit nicht ganz beendet war [7]. Viel scheint aber nicht gefehlt zu haben, und der Bildhauer zweifelte nicht daran, dass

---

[6] StAR, Bl 1. Der Vertrag ist von Hans Wibbeking (im Namen der Kirche) und Tobias Heintze unterzeichnet. Heintze nennt sich Schnitzker. Sogar im Kirchenbuch der Nikolaikirche wird dieser Vertrag erwähnt (StAR, Nikolai, Denkelbuch).

[7] StAR Bl 27.

der Rat mit seiner Arbeit zufrieden sein würde. Um seinen Auftrag erledigen zu können, hatte er Bildhauergesellen vom Ausland kommen lassen. Durch das Fallen des schwedischen Geldes war es ihm nunmehr schwer geworden, seine Gehilfen zu unterhalten, bis die Arbeit fertig war. Sie assen ihm beinahe das Haus leer. Er erbittet darum vom Rat eine Entschädigung. Er hebt hervor, dass er die Arbeit zwei Ellen höher gemacht hätte, als auf dem Entwurf angegeben war, und fügt hinzu, dass das Werk den Meister lobe.

Leider fiel das stattliche Werk Heintzes einem Brand zum Opfer, der 1820 die Olaikirche verheerte, und bei dem alle die stattlichen Proben der Innenausstattungskunst besonders des XVII. Jahrhunderts ein Raub der Flammen wurden. Der angeführte Kontrakt gibt uns aber ein ziemlich klares Bild davon, wie das Gestühl und das Epitaph aussahen; er würde jedoch weniger verständlich sein, wenn wir uns nicht auf einen Riss stützen könnten (Abb. 62). Der Originalriss Heintzes scheint verlorengegangen zu sein, aber eine Kopie davon aus dem Anfang des XIX. Jahrhunderts ist erhalten [8]. Der damalige Stadtsekretär hat ihn ohne alle Ansprüche auf grössere Genauigkeit gemacht. Ein besonderes Zeichentalent hat er nicht gehabt; aber der groben Ausführung ungeachtet zeigt uns der Riss doch, wie Gestühl und Epitaph komponiert waren, und gibt uns eine Vorstellung davon, wie das Ganze aussah. Wie wir sehen, stimmt der Riss im einzelnen mit der Beschreibung in dem Kontrakt überein. Wir sehen die Bank, die sich dem Pfeiler, wo das Epitaph angebracht ist, am nächsten befindet. Sie wird von den vornehmsten Aposteln, Paulus und Petrus, flankiert. Die fünf anderen Bänke werden in gleicher Weise von den fünf übrigen Aposteln geziert. Mit ihren fast meterhohen freistehenden Figuren müssen sie einen eigenartigen Eindruck in dem Kirchenraum gemacht haben. Das Epitaph ist, wie schon aus der Beschreibung hervorgeht, altarähnlich in drei Geschossen aufgebaut, von denen jedes ein grosses Holzrelief ent-

[8] Ehem. Archiv der Estländischen Literärischen Gesellschaft, Reval, Iversens Collectanea Estonica VII, fol. 149. Folgende Aufschrift ist auch kopiert: „Abriss und Entwerffung eines Ehrbaren Raths gestuelle wie dieselben von den Kämerhern mit Tobias Heintze bedungen auf gegen 28 octob. A. 1626".

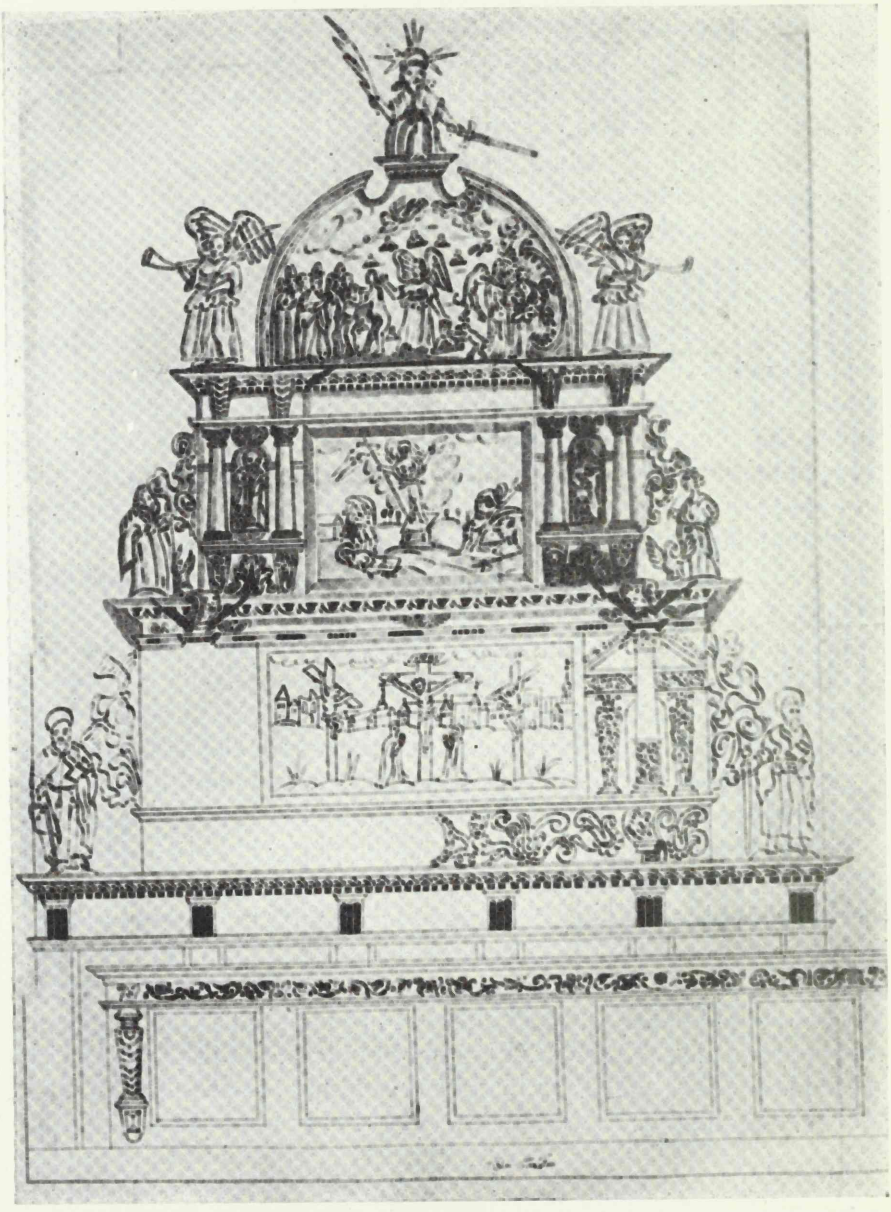


Abb. 62. Tobias Heintze: Entwurf zum Gestühl und Epitaph des Rates in der Olaikirche, Reval (1626).
Nachzeichnung aus dem Anfang des XIX. Jahrhunderts. (Ehem. Archiv der Estländischen Literärischen Gesellschaft, Reval.)

hält. Die Komposition hat die Form eines oben abgerundeten Dreiecks. Architektonisch ist die Komposition wenig regelmässig: die Felder reihen sich übereinander ohne Rücksicht auf die Regeln der klassischen Architektur. Die Kolonnetten des unteren Geschosses stehen vor Nischen, die Kolonnetten des mittleren Geschosses ruhen auf Konsolen ohne Verbindung mit dem Gesims und den tragenden Elementen des unteren Geschosses. Das Segmentfeld hat seinen architektonischen Charakter fast ganz verloren und ist nur eine reliefverzierte Tafel geworden. Dieser architektonische Aufbau lässt den manieristischen Stil erkennen, aus dem Heintzes Kunst hervorgegangen ist, und der auch seiner Ornamentik das Gepräge gibt. Durch die seitlichen Ausladungen und die Seitenfiguren ist dem Epitaph ein Umriss verliehen, der sich dem Oval nähert. Ebenso wie der Unterschied zwischen Architektur und Skulptur aufgehoben ist, so sind auch die Grenzen zwischen Skulptur und Malerei durch gemalte Reliefs und Ornamente verwischt.

Für die Reliefs haben offenbar die Relieftafeln der Kanzel in der Heiligengeistkirche dem Rat vorgeschwebt. Diese Arbeit sollte Heintze vor allem als Vorbild dienen. Sicherlich war Heintze mit Reliefarbeit wohl vertraut, da Reliefs in den Kompositionen dieser Zeit eine grosse Rolle spielten. Dies betrifft besonders solche Reliefs, wo die Traditionen des höfischen Manierismus weiterlebten, wie etwa in Mecklenburg, wo, wie wir sahen, die künstlerische Entwicklung Heintzes begonnen hatte. Die Zeichnung gibt uns keine Vorstellung von der Qualität der Reliefs, aber sie lässt die Verbundenheit der Kompositionen mit den üblichen Schemata des XVI. Jahrhunderts deutlich erkennen.

Die meisten Bestandteile der Ornamentik sind uns aus den früheren Arbeiten Heintzes bekannt. Oberhalb eines Frieses mit Rankenornamenten, die denen an den Kanzeln in Mitau und in der Nikolaikirche gleichen, folgt das Hauptgeschoss mit dem breiten Kreuzigungsrelief. Die Nischenmotive, die dieses flankieren, fanden sich auch an den Kanzeln, ebenso wie die ihnen vorgestellte Kolonnette. Die seitlichen Ausladungen scheinen Knorpelbildungen derselben Art zu sein, wie die an der Kanzel der Nikolaikirche. Das nächste Geschoss, das ein Relief der Auferstehung

und die vier Evangelisten enthält, weist Motive auf, die wegen ihrer Verwandtschaft mit dem Mitauer Lettner besonders interessant sind. Man beachte besonders das grosse Akanthusblatt unter den Nischen: in der Trinitatiskirche wird ein Teil der Konsolen an den Emporen von einem derartigen Blatt geziert. Für Heintze charakteristisch sind auch die Leistenwerke mit Kymation und Zahnschnitt. Von dem Figurenstil gewährt uns die Zeichnung nur eine geringe Vorstellung.

Trotzdem wir uns nur auf indirektem Wege von der grossen Arbeit Heintzes eine Vorstellung machen können, ist sein Werk doch von der grössten Bedeutung für unsere Auffassung des Künstlers. Es stützt die Zuweisungen, die wir schon gemacht haben, und zeigt uns deutlich die kunsthistorische Stellung des Meisters als Vertreters eines eigenartigen Stils, in dem sich klassizistische Elemente mit Kompositionen antiklassischer Art mengen, und in dem manieristische Formenauflösung neben dynamischer Formbildung barocker Art steht. Die folgenden Werke werden dieses Bild des Künstlers noch ergänzen.

Dass Ratsgestühle in den Kirchen mit besonderer Sorgfalt ausgeführt wurden, war eine alte Tradition. Das Spätmittelalter und die Renaissance sind reich an Beispielen dafür, auf die wir schon bei der Behandlung des Ratsgestühls in der Nikolaikirche hingewiesen haben. Bisweilen finden wir, dass hinter den Bänken eine Wand oder ein Gitterwerk errichtet ist, wie es an den Chorstühlen üblich ist. Ein Beispiel gibt der obenerwähnte Ratsstuhl in der Güstrower Pfarrkirche. Doch kommt es selten vor, dass diese Wand wie hier die Form einer altarähnlichen Komposition erhalten hat. Ein Grundriss der Kirche aus dem Jahre 1699 zeigt uns den Standort des Gestühls [9]. Es befand sich vor dem westlichsten Pfeiler auf der südlichen Seite. Das Epitaph war also an der östlichen Seite dieses breiten Pfeilers angebracht.

Hier sei erwähnt, dass Tobias Heintze 10 Jahre später von den Schwarzhäuptern den Auftrag erhielt, ein Epitaph anzu-

---

[9] Schwedisches Reichsarchiv, Stockholm.

fertigen, das an der Wand über dem Gestühl in der Olaikirche angebracht werden sollte. Anstelle von Reliefs fanden sich hier Gemälde, die von Peter Wichert ausgeführt waren [10]. Das Epitaph befand sich an der Westwand der Kirche, unmittelbar nördlich vom Haupteingang.

Wie aus der Bittschrift an den Rat 1629 hervorging, hatte Heintze mehrere Gesellen aus dem Ausland kommen lassen, die ihm bei der Arbeit behilflich sein sollten. Einer davon war Jacob Bole, der sich aber ein Jahr später gegen die Strafgesetze verging [11]. Ohne Hilfe wäre Heintze mit seiner Arbeit nicht fertig geworden, denn er wurde mit Aufträgen überhäuft. Überall im Lande herrschte eine rege Tätigkeit auf kirchlichem Gebiet, und die baufälligen Kirchen wurden wieder instand gesetzt. Neue Kanzeln und zuweilen auch Altaraufsätze wurden von nah und fern bestellt. Heintze scheint während der 30er Jahre des XVII. Jahrhunderts eine dominierende Stellung auf diesem Gebiet in Estland eingenommen zu haben. Ja, sogar nach Finnland werden seine Werke exportiert. Dass er indessen in Kurland nicht vergessen worden war, werden wir bald erfahren. Um aus seinen Aufträgen einen möglichst grossen Ertrag zu gewinnen, besorgte Heintze selbst die Bemalung der Kanzeln. Zu diesem Zweck liess er Gesellen aus Deutschland kommen, denen er u. a. auch diese Arbeit übertrug. Die Sache machte böses Blut unter den Malern der Stadt, die bei einer Gelegenheit (1637) im Rat dagegen Ver-

---

[10] Archiv der Schwarzhäupter, Reval, A 1. „Anno 1639 A. dij den 1 Junii haben drey Brüder der Schwartzen Häupter Gott zu Ehren und den Kirchen zu S. Olai zu Zierde ein Neues Epitaphium an der Mauer vor der Schwartzen Häupter Eltisten Bank aufrichten lassen und ... dem Bilthauer und Meister Thobias Hintz bezahlt vor seine Arbeit Rthl 130.— dem Conterfeier Peter Wicherts vor seine Schillderey . . . Rthl 50.—". Später erhielt Wichert noch 54 Rthlr. Ein Jahr vorher hatte Heintze der Bruderschaft ein Paneelwerk in der Olaikirche für 160 Herrentaler gemacht (F. Amelung — G. Wrangell Geschichte der Revaler Schwarzhäupter (Reval 1930) 222 f.).

[11] StAR, Niedegerichtsprotokoll 21. 9. 1629. Jacob der Bildhauer klagt, dass er Bönhase genannt wird. Ibidem 14. 5. 1631, „Jacob Bole Biltschnitzer aus der Haft entlassen".

wahrung einlegten [12]. Die Klage scheint zum Teil gewirkt zu haben, denn etwas später arbeiteten Wichert und Heintze gemeinsam an dem Epitaph der Schwarzhäupter in der Olaikirche. Im Amt der Tischler nahm Heintze eine führende Stellung ein.

Der Altaraufsatz und die Kanzel in der Kirche zu Kegel und diesen nahestehende Arbeiten.

Die grössten und bedeutendsten Arbeiten Heintzes in Estland ausserhalb Revals finden sich in der Kirche zu Kegel (Keila), einige Meilen westlich von Reval. Auf Kosten der grössten Gutsbesitzer im Kirchspiel wurde dieses Gotteshaus 1632 mit einer neuen Innenausstattung versehen. Nach Bemerkungen im Kirchenbuch hat Berhard von Scharenberg zu Sack (Saku) und Sauss (Sauste) dieses Jahr „aus christlicher Mildigkeit unser Kirchen ein schönes Altar verehret, und auff sein Selbstkosten durch Tobias Hintzen einen Reualschen Tischler aufrichten lassen ...[13]". Der ursprüngliche stattliche Aufbau und die Skulpturen des Altars sind erhalten (Tafel X und IX). Die heutige Bemalung stammt aber von späteren Erneuerungen her: die Kolonnen sind dunkelgrau marmoriert, die Gesimse blau und die Figuren mit Terrakottafarbe bemalt. Die Ornamente sind vergoldet. Auch die drei Gemälde, die Kreuzigung, die Grablegung und die Auferstehung, die das Mittelfeld der drei Geschosse einnehmen, sind stark restauriert, ebenso die Stifterbilder, die auf eine archaische Weise als bewegbare Flügel zu beiden Seiten angebracht sind. Ursprünglich waren sie höher plaziert, so dass sie mit dem Hauptbild des Altars in gleicher Höhe standen. Die drei

---

[12] StAR, Bf 35. Paul Blum, Peter Wichert und Hans Blum contra Heintze 1637. „ . . . der Dischler Tobias Hintze alhie uns eine geraume Zeit hero an unsre Nahre ein grossen Abbruch gethan, in deme er sich nicht allein unterstehen darff die Mahlerkunst neben dem Dischlerhandwerk zu gebrauchen ...", sondern auch immer wieder Gesellen aus Deutschland hatte kommen lassen. Man klagte auch darüber, dass Heintze alle jungen Kräfte den Malern wegnahm.

[13] ZAD, Kirchenbücher, Kegel 139. Die Gemälde des Altaraufsatzes wurden laut Inschrift 1631 ausgeführt.

Gemälde der Predella scheinen anlässlich einer Erneuerung im Jahre 1836 entstanden zu sein [14].

Mit seinen drei hohen Stufen und seinem krönenden, mit Figuren gezierten Segment zeichnet sich der Altaraufsatz durch denselben Vertikalismus aus, der den Schalldeckeln in Mitau und Reval eigen ist. Eine ähnliche Komposition wies auch das Epitaph in der Olaikirche auf. Aber die Architektur des Altars ist klassizistischer, weniger manieristisch als die des Epitaphs. Der Aufbau ist gut gegliedert und konsequent durchgeführt. Das Plastische ordnet sich dem architektonischen Schema klar ein, und die Dekorationen sind spärlich, wenn es auch nicht ausgeschlossen ist, dass einmal auf beiden Seiten Flügelornamente angebracht waren. Heintzes Ornamentschatz und Formenwelt lässt sich aber auch in dieser Form erkennen. Das gilt von den soliden Kolonnen und ihrer Gestaltung, von dem Leistenwerk mit seinem Eierstab und Zahnschnitt und von den akanthusgezierten Hermenpilastern des oberen Teils. Die Füllungen unter den Kolonnen der mittleren Partie haben jetzt einen ausgesprochen abstrakten Charakter mit dünnen Knorpelformen erhalten. Derartige Formen wurden schon am Riss des Epitaphs in der Olaikirche angedeutet, und der Anfang dieser Entwicklung ist teilweise auch in einigen der Füllungen am Korpus der Kanzel in der Nikolaikirche zu verspüren.

Das Interessanteste am Altar zu Kegel sind aber die Figuren. Sie sind in einem lebendigen, erregten Stil gearbeitet, wo der flatternde Effekt der Falten durch unnaturalistisch modellierte Vertiefungen bedingt ist. Die Haltung mit stark vorgewölbter Hüfte und vorgeschobenem linken Bein ist im ganzen gesehen allen gemeinsam. Die weiblichen Allegorien mit ihren kleinen Köpfen, kleinen, hochsitzenden Brüsten und ihrer gedrehten Haltung schliessen sich den von da Bologna und de Vries ausgehenden manieristischen Traditionen an, obwohl die malerische Lichtbehandlung eher ein barocker Zug ist. Den beiden Aposteln Petrus und Paulus fehlt diese Beziehung zu dem figuralen Typus des höfischen Manierismus. Die Köpfe sind unverhältnismässig gross.

---

[14] Auch 1889 wurde der Altar einer durchgreifenden Restaurierung unterzogen. Vgl. A. Köögardal Keila kihelkonnaloost (Tallinn 1924) 16 ff.

Die Gesichter sind nicht gleichgültig. Die Aufregung, die Leidenschaft, die in den gebeugten Körpern und den nervös flatternden Falten der Gewandung zu verspüren ist, lebt in den asketischen, lang geschnittenen Gesichtern weiter.

Die Emanzipation einerseits von der naturalistischen Auffassung der Renaissance und anderseits von dem höfischen manieristischen Stil, die im Aufbau und in der Ornamentik der früheren Werke Heintzes zum Ausdruck kam, lässt sich auch in der Freiplastik nachweisen. Schon die Skulpturen an der Kanzel in Mitau und vor allem die Intarsien des Betpults lassen den Willen zu Bewegung und Ausdruck erkennen. An die Stelle der ursprünglichen weichen Modellierung ist ein grubiger, fast zerhackter Stil getreten, der einen nervösen, sensiblen Eindruck macht. Diesem Stil fehlt noch der Schwung und der Rhythmus des Barocks. Er ist vor allem eine Reaktion auf die Unpersönlichkeit des „schönen" italienisch-niederländischen figuralen Stils, ein Suchen nach einer persönlichen künstlerischen Ausdrucksweise. Dieses Streben finden wir überall unter den Bildhauern Deutschlands, die Heintzes Altersgenossen waren. Ihre Art bewirkt, dass die Ausdrucksweise verschiedene Gestalt annimmt, allen gemeinsam aber ist die Front gegen den Romanismus und das Bemühen, grössere künstlerische Anschaulichkeit zu erreichen. In Süddeutschland bedient sich Jörg Zürn z. B. in seinem Rochus in Überlingen etwa derselben künstlerischen Ausdrucksmittel wie Heintze[15]. In Norddeutschland ist Ludwig Münsterman aus Hamburg der bekannteste und zugleich der persönlichste Künstler. Die Kunst Münstermans ist aber reicher als die Heintzes, seine dekorativen Formen stehen unter stärkerem Einfluss der Pracht der Fürstenkunst, und das figurale Schema des Manierismus gibt seinen schlanken Gestalten ihr Gepräge. Der Hamburger ist ohne Zweifel ein grösserer und intensiverer Künstler als der Tischler Heintze, aber die künst-

[15] A. Feulner op. cit. Tafel 37. Feulners Worte über Zürn lassen sich auch auf Heintze beziehen (S. 42): „Der klassische Formalismus ist vollständig überwunden . . . Die Allgemeinheiten der Typik sind verlassen, die einzelnen Gestalten haben neue Lebendigkeit; die Steigerung der Charakteristik geht, wie in der Gotik, bis zum Hässlichen und Grotesken, die Bewegung hat neue Stosskraft."

lerischen Bestrebungen beider sind in vieler Hinsicht gleich. Beide streben in einer, man könnte beinahe sagen, rücksichtslosen und verzweifelten Weise danach, den Zeitstil zu brechen, um einen persönlichen Stil zu erreichen [16]. Die Figuren des Kegeler Altars zeigen uns, mit wieviel Schwierigkeiten diese Bestrebungen verbunden waren, zeigen aber auch das Neue, das die Kühnheit des Künstlers errang. In den Werken Münstermans wurde ebenso wie in ganz Nordwestdeutschland, besonders in Oldenburg und Schleswig-Holstein, auch die ganze Architektur in dieses Streben nach dem phantastisch Ausdrucksvollen mit einbezogen. Bei Heintze bleibt der Aufbau fest und nüchtern: nur die Ornamentik folgt der figürlichen Skulptur.

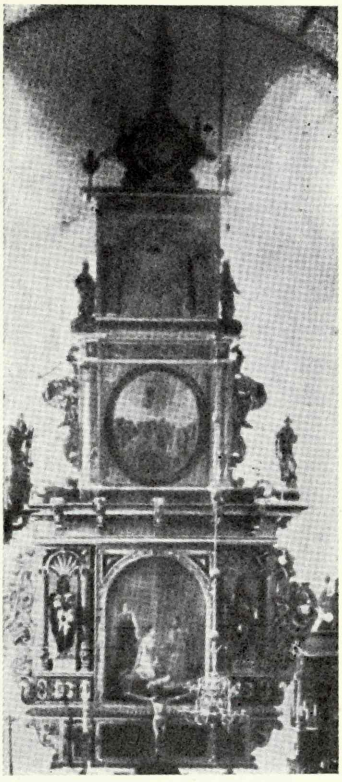


Abb. 63. Altaraufsatz in der deutschen Kirche zu Tilsit (1611).
(Nach Ulbrich.)

Diese Verbindung einer vertikalen, aber ausgesprochen tektonischen Komposition mit einer von den Traditionen der Renaissance befreiten figürlichen Skulptur, deren Vertreter Heintze ist, hat mehrere Parallelen in dem an derartiger Holzskulptur so reichen Ostpreussen. Auch hier stiessen Tendenzen von verschiedenen Seiten zusammen, gerade so wie es im Baltikum der Fall war. Dem Kegeler Altar sehr nahe kommen z. B. die Altaraufsätze in der ev. Kirche in Schönfliess und in der deutschen Kirche in Tilsit (1611)

[16] M. Riesebieter op. cit. Vgl. auch H. Schwindrazheim Plastik in Hamburg aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts 68 ff.



Abb. 64. Tobias Heintze: Kanzel der Kirche zu Kegel bei Reval (1632).

(Abb. 63) [17]. Hier und anderweitig kommen auch Einzelheiten vor, die uns von Heintzes Werken her bekannt sind. Wahrscheinlich ist Heintze auf der Reise ins Baltikum durch Ostpreussen gekommen. Unter seinen Gesellen fanden sich auch mehrere Ostpreussen, z. B. Christoph Achtschnicht und Joakim Erich, beide aus Königsberg [18].

Auch die Kanzel in Kegel wurde laut Angaben im Kirchenbuch von Tobias Heintze angefertigt, und zwar im gleichen Jahr

[17] Ulbrich op. cit. 63, 99. Zur kunstgeschichtlichen Stellung des Altaraufsatzes siehe den Artikel „Altarretabel" von Helmuth Eggert in Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (Stuttgart 1937).

[18] StAR, Bf 35, Supplik 16. 10. 1651.

wie der Altaraufsatz (Abb. 64). Stifter waren Jürgen Heidemann aus Lodensee (Klooga) und seine Gattin [19]. Das Korpus hat denselben Typus, den wir schon in Mitau und in der Nikolaikirche kennengelernt haben, aber vereinfacht, mehr klassisch straff in Aufbau und Gliederung. Die Hauptelemente sind geblieben und haben denselben Charakter beibehalten: die Konsolen, die stämmigen Kolonnetten mit ihren Schaftfüllungen, die Attika mit ihrem Leistenwerk — Zahnschnitt und Eierstab — und die mit Engelsköpfen geschmückten Konsolen. Aber die Flächen dazwischen sind schlicht und schmucklos. Die Unterschäfte der Säulen ziert ein einfacher Flachschnitt von beschlagähnlichem Charakter. Die Nischen sind ohne Rahmenwerk. Auch hier ist also die Formensprache straffer geworden. Das hängt zum Teil damit zusammen, dass es sich hier um eine ziemlich bescheidene und weniger kostspielige Arbeit für eine Pfarrkirche handelte. Ganz sicher wurde dem Besteller die Wahl zwischen einfachen oder reicheren oder prachtvollen Typen gelassen. Aber diese sozusagen Durchschnittskanzel aus Heintzes Werkstatt ist deshalb keineswegs gröber gearbeitet. Sie zeichnet sich im Gegenteil durch ihren edlen Aufbau und rein geschnittene Einzelheiten aus. Das gleiche gilt von den Skulpturen in den Nischen. Alle entstammen nicht der Hand Heintzes. Von ihm persönlich scheinen die drei ersten Figuren von links gerechnet zu sein. Die übrigen sind von einem Gehilfen geschnitten. Der Unterschied fällt sogleich in die Augen. Die wogende, lebendige Faltenbehandlung in Heintzes Figuren ist in den anderen durch mehr konventionell geschnittene Falten ersetzt. Der Schalldeckel ist niedrig und wird von einigen Aufsätzen geziert, von denen nur ein einziger plastisch ausgebildet ist (Abb. 89). Die übrigen werden lediglich durch ausgesägte Umrisse belebt. Der geschnitzte Aufsatz, der u. a. die Wappen des Stifters und seiner Gattin enthält, ist aber interessant, weil wir hier zum erstenmal in der Kunstgeschichte Estlands einen völlig entwickelten, schwungvollen Knorpelstil finden. Die Entwicklung von den breiten, flachen, plumpen, ohrmuschelähnlichen Bildungen auf dem Schalldeckel in

[19] ZAD, Kirchenbücher, Kegel 139. „Ao 1632 hat der Edler usw Jürgen Heidemann zu Lodensee eine schöne neuwe Cantzell, wie sie etzo vohr Augen, durch einen Reualschen Tischler Tobias Hi[n]tzen genannt auff sein unkosten zufertigen und auffrichten lassen . . ."

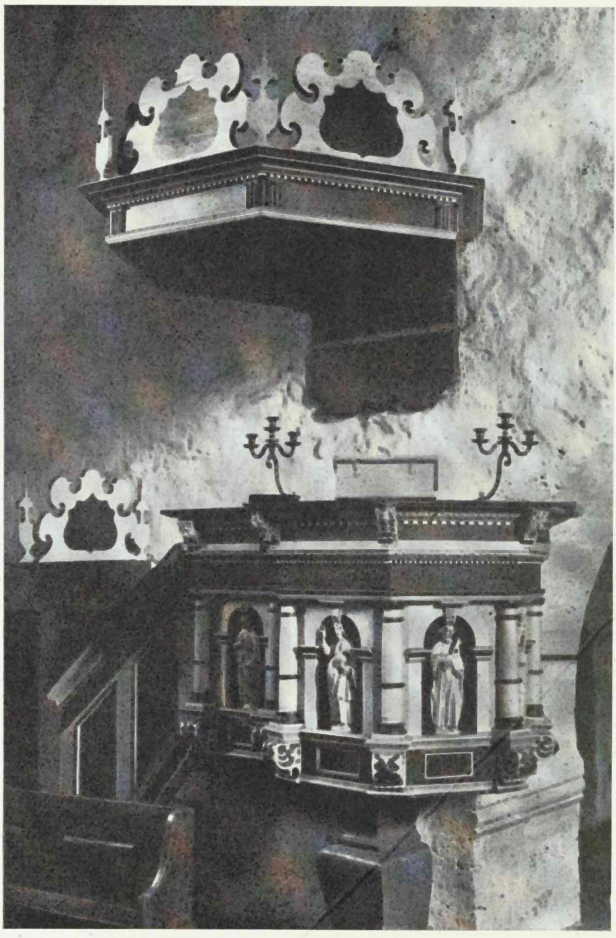


Abb. 65. Tobias Heintze: Kanzel in der Kirche zu Kreuz (Risti, um 1630).

der Nikolaikirche und an der Gedächtnistafel nebenan zu diesen organischen, geschmeidigen Formen ist interessant zu verfolgen. Hier ist eine andere Hand als die Heintzes zu spüren. Der Gehilfe der den Schalldeckel und wahrscheinlich auch einige der Figuren am Korpus geschnitzt hat, ist nach allem jener Hans Wentzel, der etwas später als Heintzes Mitarbeiter erwähnt wird. Auch das Schrankenwerk zwischen Chor und Langhaus mit seinen kleinen



Tafel XI. Tobias Heintze: Epitaph des Johann Müller (1637), Nikolaikirche, Reval.



Tafel XII. Tobias Heintze?: Johannes der Täufer am Altaraufsatz in der Trinitatiskirche, Mitau (1641).

Giebelaufsätzen, Obelisken und Figuren ist in Heintzes Werkstatt angefertigt und wurde laut einer Inschrift 1635 ausgeführt. Es handelt sich hier um einfache Werkstattarbeiten, aber die verzierten Hermenpilaster und die gebrochenen Giebel mit ihrem Zahnschnitt sind, wie wir schon festgestellt haben, auf Heintzes Formenvorrat zurückzuführen. Hier leben die Traditionen der Tischlerkunst des Vaters weiter.

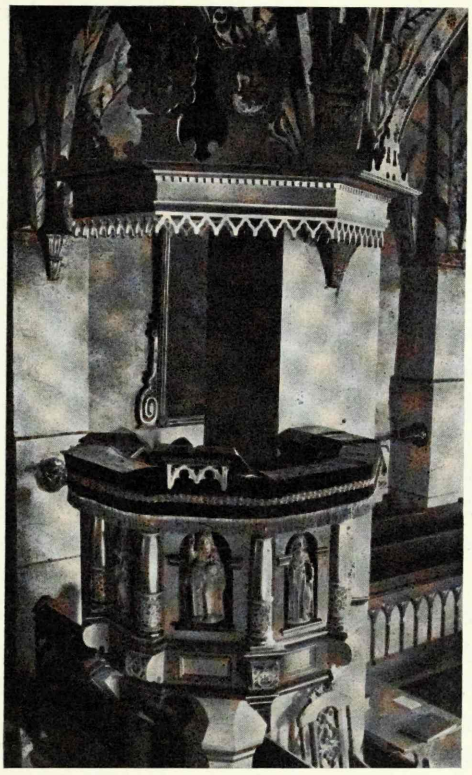


Abb. 66. Heintzes Werkstatt: Kanzel in der Kirche zu Taivassalo, Finnland (1633).

Im Zusammenhang mit der Kanzel in Kegel entstand auch eine solche in der westlich davon gelegenen Kirche zu Kreuz (Risti) (Abb. 65). Auch hier ist die ursprüngliche Bemalung des Korpus nicht erhalten. Sie ist mit dicker weisser Lackfarbe überdeckt. Den Schalldeckel zierten früher die Wappen des Burggrafen Thomas Ramm (gestorben 1631) und seiner Gattin [20]. Die Kanzel ist eine typische Werkstattarbeit, aber doch von ziemlich guter Qualität. Das Korpus ist auch nach dem üblichen Heintzeschen Schema komponiert mit stämmigen Kolonnetten und hohem Gesims. Die Skulpturen: Christus, Petrus und die vier Evangelisten sind nicht Heintzes Arbeit, aber zeigen gute Qualität. Schalldeckel und Tür sind schlicht.

[20] ZAD, CAE.

Auch nach Finnland wurden Arbeiten von Heintze ausgeführt. Eine Kanzel, die denen in Kegel und Kreuz nahesteht, finden wir in der Kirche in Taivassalo (Töfsala) (Abb. 66). Sie wurde 1633 von Lars Fleming und seiner Gattin Sigrid Kursel geschenkt [21]. Das Kurselsche Wappen, das zwischen dem Flemingschen und dem Bååtschen steht, schmückt den schlichten Schalldeckel. Wahrscheinlich vermittelte Sigrid Kursel den Auftrag, denn ihre Beziehungen zu Estland waren sehr eng. Die Figuren sind von der gleichen Art wie die in Kreuz. Der „Töfsala-Meister" zählt zu den besten Kanzelschnitzern Finnlands während des XVII. Jahrhunderts. Eine Arbeit von ähnlichem Typus, datiert 1641, ist die Kanzel in Mynämäki (Virmo). Sie ist auch aus Estland eingeführt worden, kann jedoch nur indirekt mit Heintze in Verbindung gebracht werden (Abb. 83). Diese Kanzeln haben ihrerseits andere Kanzeln von provinziellerem Charakter inspiriert, wie die in Nousiainen (Nousis) und Lemu (Lemo).

Eine Arbeit gleicher Art in Estland ist die Kanzel in Jegelecht (Jõelähtme), östlich von Reval. Sie schliesst sich direkt an die Kanzel in Kegel an, obgleich die Figuren hier verschwunden sind. An der Tür waren früher die Bilder Luthers und Melanchthons gemalt. Die Kanzel wurde 1639 gestiftet [22]. Aus der Werkstatt Heintzes stammt aller Wahrscheinlichkeit nach auch das Gestühl, das sich jetzt im Chor an der nördlichen Seite befindet. Es gibt hier in der Brüstung Motive, die mit dem Fragment eines Gestühls in Mitau völlig übereinstimmen. Auch die Kanzel in Kosch (Kose) aus derselben Zeit gehört dieser Gruppe an [23]. Die Fassung ist auch hier ursprünglich. Eine kleine Abweichung von dem üblichen Typus sind die einfachen Knorpelornamente über den Nischen.

---

[21] Nils Cleve op. cit. 153 f.

[22] ZAD, Kirchenbücher, Jegelecht 132: „Die Cantzel ist von aussen mit einigen Statuen der Apostel gezieret. Oben über der Cantzel ist ein Himmel . . . Oben auf der Cantzeltür stehen diese Worte: Ao 639 d. 27 May hat der woledle, vest und mannh. Reinhold von Dreyer wie auch die edle, ehr- und tugendsame fr. Vilcken v. Embsinghoff diese Cantzel zur Ehre Gottes verehret und aufsetzen lassen".

[23] ZAD, CAE, 5168. Invent. 1639: „Die Kirche ist inwendig und auswendig fein repariret mit Altar, Predigstuhl, Chor . . . ornieret."

Das Epitaph des Johann Müller.

Von grösserem Interesse als diese Durchschnittsprodukte aus der Heintzeschen Werkstatt ist ein Epitaph in der Nikolaikirche, das unsere Auffassung von Heintzes Kunst ergänzt. Wir denken an das Werk, das ausser religiösen Denksprüchen heutzutage nur noch die Inschrift Hinr. Hans Blothe 1590 trägt (Tafel XI). Diese Inschrift ist aber ziemlich modernen Ursprungs. Schon beim ersten Anblick wird es uns klar, dass die Arbeit nicht so früh hat entstehen können [1]. Eine ältere Beschreibung der Inventarien der Nikolaikirche, die auch das Epitaph schildert, gibt uns einen Anhalt für seine Entstehungszeit. Es befand sich hinter dem Altar. Das Epitaph trug damals keine Inschrift, aber es erscheint glaubhaft, dass es zum Andenken an Johann Müller zu Kunda und seine Familie aufgestellt ist, da sein Name und die Jahreszahl 1637 in einen Wandleuchter eingraviert waren, der sich neben dem Epitaph befand [2]. Die Jahreszahl lässt sich auch mit der Formensprache des Kunstwerks gut in Einklang bringen. Das Epitaph, das jetzt an der Westwand der Kirche, nördlich von der Orgel angebracht ist, ist ungefähr in derselben Art aufgebaut wie das Epitaph in der Olaikirche. Mit seiner klareren architektonischen Gliederung schliesst es sich an den Altar in der Kirche zu Kegel an. Auch ein Vergleich mit den Einzelheiten, z. B. der Art der Kolonnen, den Füllungen unter den Kolonnetten des mittleren Geschosses, den geflügelten Engelsköpfen in den Zwickeln und vor allem mit den Reliefs und der Freiplastik, legt klar zutage, dass

---

[1] Vgl. hierzu auch Loeffler op. cit. 80.

[2] StAR, Olai 68, Revalensia V, Inventarverzeichnis der Kirche aus dem XVIII. Jahrhundert, Nikolai 15. Zu Ostern 1640 wird hier eingetragen, dass sel. Johann Müller zu Kunda in seinem Testament einige Legate, die er früher gemacht, „confirmieret" hatte, nämlich dass einige Zinsen für die Messingwandleuchter verwendet werden sollten „so für seinem sehl. und seinen sehl. brudern Dietrich Mollers Epitaphia für etzliche Jahren angesetzet". In einem Inventar in demselben Buch aus dem Jahre 1678 wird u. a. erwähnt, dass sich „H. Johan Mullers Beleuchtigung vorm Epitaphium des Sehl. H. Johan Mullers mit drei Messingsarmen" hinter dem Altar befand. Zu Johann Müller vgl. J. Paucker Denkmale gemeinnützigen Bürgersinns in Reval im 16. und 17. Jahrhundert, Inland 1844 Nr. 22 (Dorpat 1844). Müller spendete u. a. 1631 und 1633 Summen zum Besten der Nikolaikirche.

es sich hier um eine Arbeit von Heintze handelt. Im Dekorativen erkennen wir die meisten Elemente aus seinem älteren Schaffen. Der Lorbeerkranz, der das obere Relief umrahmt, findet sich sowohl an der Kanzel der Nikolaikirche als an dem Epitaph in der Olaikirche wieder. Die Engelsköpfe in den Zwickeln waren an dem Altar in Kegel ebenfalls vorhanden. Ferner zeigen die Füllungen unter den Kolonnetten Verwandtschaft mit demselben Motiv in Kegel. Aber es fällt auf, dass sich Heintzes Kunst noch mehr verändert hat. Es empfiehlt sich, das Epitaph mit dem im Aufbau ähnlichen, einige Jahre früher entstandenen Altaraufsatz in Kegel zu vergleichen. Alles ist jetzt dynamischer geworden, die Formen sind lebhafter und die Modellierung noch malerischer. Die Tendenzen, die sich in dem früheren Schaffen des Künstlers nachweisen liessen, sind hier zu voller Entwicklung gelangt. Die Traditionen der Renaissancezeit sind in der Ornamentik wie in dem figuralen Stil noch mehr verdrängt worden. Die Arbeit bezeichnet den endgültigen Sieg des Knorpelwerks über die älteren Formen. Es ist interessant, die Füllungen unter den Kolonnetten des mittleren Geschosses mit den entsprechenden in Kegel zu vergleichen. In Kegel ist das Rankenwerk schon unnaturalistisch und plastisch, aber die Komposition ist noch steif und symmetrisch. An dem Epitaph ist die Ranke zu einer organischen, knorpelähnlichen Flächenfüllung geworden, und zwar so organisch, dass sie ihren abstrakten Charakter verloren hat und in grinsende Masken umgewandelt ist. Auf dieselbe Weise hat der Lorbeerkranz seine renaissancemässige, runde Form verloren, ist zusammengedrückt und noch dazu mit ausgezogenen Knorpelknoten versehen worden. Die Engelsköpfe in den Zwickeln sind grösser, lebendiger und mehr drastisch ausdrucksvoll geworden. Die Konsolen sind stärker hervorgehoben und haben ebenso wie das Leistenwerk ihr straffes, klassizistisches Gepräge verloren. Für den neuen Geschmack ist es bezeichnend, dass das obere Kymation des unteren Geschosses durch eine knorpelähnliche, weniger architektonisch betonte Ranke ersetzt worden ist. Eine gleiche Veränderung hat die Dekoration der Säulenschäfte erfahren. Das Element, das sich dem älteren formalen Schema noch am meisten anschliesst, sind die Seitenflügel. Hier werden wir an Groteske und Fruchtschnur erinnert. Die figurale Skulptur geht von der des Kegeler Altars aus. Den weib-

lichen Figuren zu beiden Seiten des Medaillons entsprechen direkt diejenigen oberhalb des mittleren Geschosses des Kegeler Altars. Sie haben nur den Platz miteinander vertauscht. Aber der figurale Stil des Epitaphs ist durchgehend lebhafter, die Modellierung der Falten sorgfältiger ausgearbeitet, die Form noch mehr gelockert. Man könnte von einer Entwicklung in barocker Richtung sprechen, wenn nicht die Figuren Heintzes mit ihrer asketischen Magerkeit und Passivität aller barocken Gesinnung entbehrten. Sicher hat sich Heintzes manieristischer figuraler Stil aber in einen dynamisch-pathetischen gewandelt und damit eine Entwicklung durchgemacht, die derjenigen des dekorativen Elements entspricht. Wenn bei der rechten Nischenfigur das Dynamische am besten zum Ausdruck kommt, so ist ihr Gegenstück an der anderen Seite mit seinem dünnen, ausgezogenen Körper und seiner verträumten, willenlosen Haltung ein typischer Repräsentant manieristischer Wirklichkeitsentfernung. Dergestalt erstrebt Heintze auf verschiedene Weise eine künstlerische Erneuerung.

Als Reliefschnitzer hat Heintze in den beiden Reliefs, die dieses Epitaph schmücken, sein Bestes geleistet (Abb. 67). In dem oberen, einer „Beweinung", ist die Abhängigkeit von den Traditionen der Renaissance noch gross. Die Figuren zeichnen sich durch einen Adel der Linie aus, der sie von den meisten anderen seiner Werke unterscheidet. Wahrscheinlich ist der Künstler hier sehr stark an eine Vorlage höfisch-manieristischer Art gebunden gewesen. Interessanter ist aber das grössere Relief, das die Mitte einnimmt. Als Gegenstand seiner Darstellung hat der Meister die Opferung Isaaks gewählt — dasselbe Motiv, das wir an dem Betpult in Mitau eingelegt fanden. Die Komposition stimmt in den Hauptzügen mit der in Mitau überein. Um so mehr aber unterscheidet es sich in der Formgebung von diesem. Statt des schlaffen Abraham und des langsamen, schläfrigen Rhythmus der Mitauer Darstellung finden wir hier eine ungeheure Kraft und Intensität. Sie äussert sich nicht so sehr in den Menschen wie in dem Wunder, dem himmlischen Eingreifen. Der Himmel öffnet sich, ein Engel schwebt herbei und ergreift das erhobene Schwert. Abraham sinkt gleichsam zusammen und zittert am ganzen Leibe; seine Beine sind krampfhaft krumm gezogen. Alles Unwesentliche ist

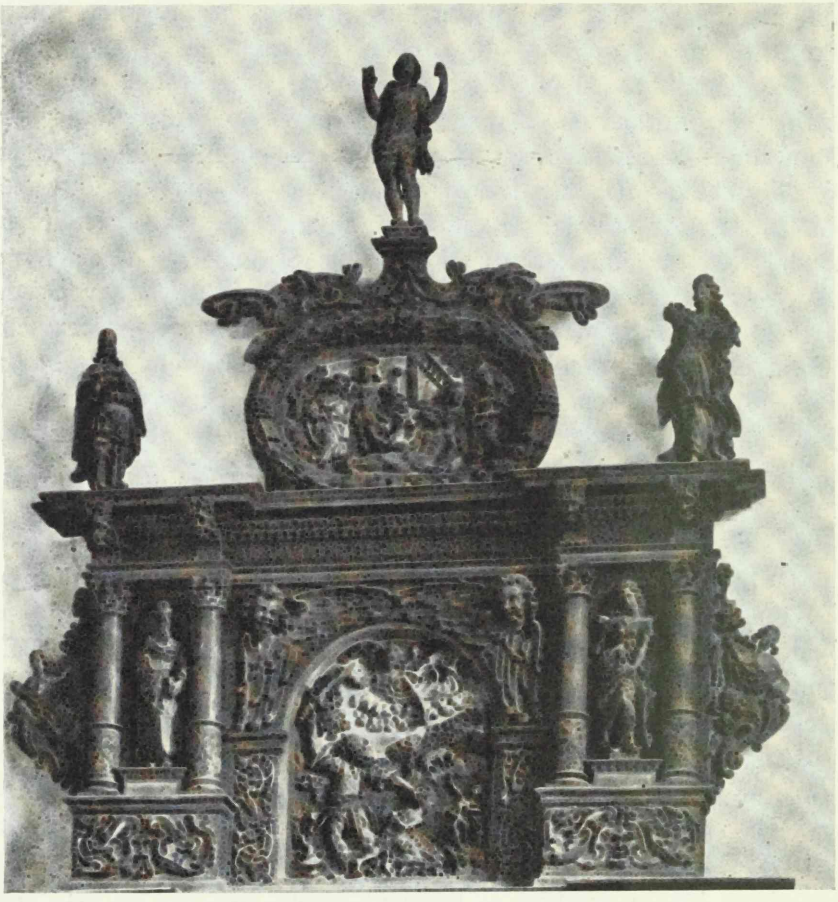


Abb. 67. Tobias Heintze: Epitaph des Johann Müller, Nikolaikirche, Reval (1637). Oberteil.

ausgeschlossen worden. In diesem Bild ist Heintze über das rein Dekorative hinausgekommen und hat ein Kunstwerk ersten Ranges geschaffen. Der Widerstand gegen die disziplinierten renaissancemässigen Formen, der sich während des Entwicklungsganges des Künstlers immer stärker ausgewachsen hatte, und der durch eine Betonung der Affekte zum Ausdruck kommt, erreicht hier seinen Höhepunkt. Die Entwertung der Form und die Betonung

des Inhaltlichen ist für die ganze Epoche bezeichnend. Dass sich dieser Stilwandel auch in Heintzes Kunst kundtut, zeigt uns, dass er nicht nur das einmal Erlernte reproduzierte, sondern dass er selbst in der Entwicklung mitlebte.

Heintze wieder in Kurland.

Die Tätigkeit Tobias Heintzes lässt sich fast von Jahr zu Jahr verfolgen, von seiner Ankunft in Reval an bis 1639. Am ersten Juni dieses Jahres wird das Honorar für das Epitaph der Schwarzhäupter in der Olaikirche ausgezahlt [3]. Schon im Februar hatte er sich jedoch mit seinem Stiefsohn, dem Tischler Christoffer Weidemann, nach Mitau begeben. Die Reise war teilweise dadurch veranlasst, dass Heintze dort seine Erbschaftsangelegenheiten in Ordnung bringen wollte. Er hatte mehrere Verwandte in Mitau zurückgelassen, u. a. seinen Vater und den älteren Bruder Andreas. Auch seine Frau, eine geborene Blume, war aus dieser Stadt gebürtig. Adam Pampe, ein Kollege Heintzes, ersuchte den Rat, diesem Hilfe zu leisten, damit er seine Erbschaft in Mitau antreten könnte [4]. Heintzes Aufenthalt in Kurland scheint ziemlich lang gewesen zu sein, wenn auch von Besuchen in Estland unterbrochen. Sein Name wird während der folgenden Jahre einige Male im Zusammenhang damit erwähnt, dass die Maler sich beklagen, dass er selbst seine Arbeiten bemalt. So beklagen sich die Maler am 20. August 1641, dass Heintze „zu Lande all die beste Arbeit vorfertiget und uns noch dazu bei den von Adel vorklinckert und saget, mach nichts guts und übersetzen die Leute [5]". Die Werkstatt Heintzes setzte auch während seiner Abwesenheit ihre Tätigkeit fort und lieferte scheinbar hauptsächlich Kirchengestühle und einfachere Kanzeln. Erst 1647 ist Heintze wohl endgültig nach Reval zurückgekehrt. Von seinem Aufenthalt in Mitau zeugt ein Prozess in dem Niedergericht 1650, wo seine Frau dagegen klagt,

---

[3] Archiv der Schwarzhäupter, Reval A 1.

[4] StAR, Rechtsstreitigkeiten, Heintze; Ratsprotokoll 31. 1. 1640; Niedergerichtsprotokolle 20. 2. 1650, 8. 3. 1650.

[5] StAR, Bf 31. Auch in einer Sache vor dem Niedergericht 21. 11. 1642 kommt Heintzes Name vor.

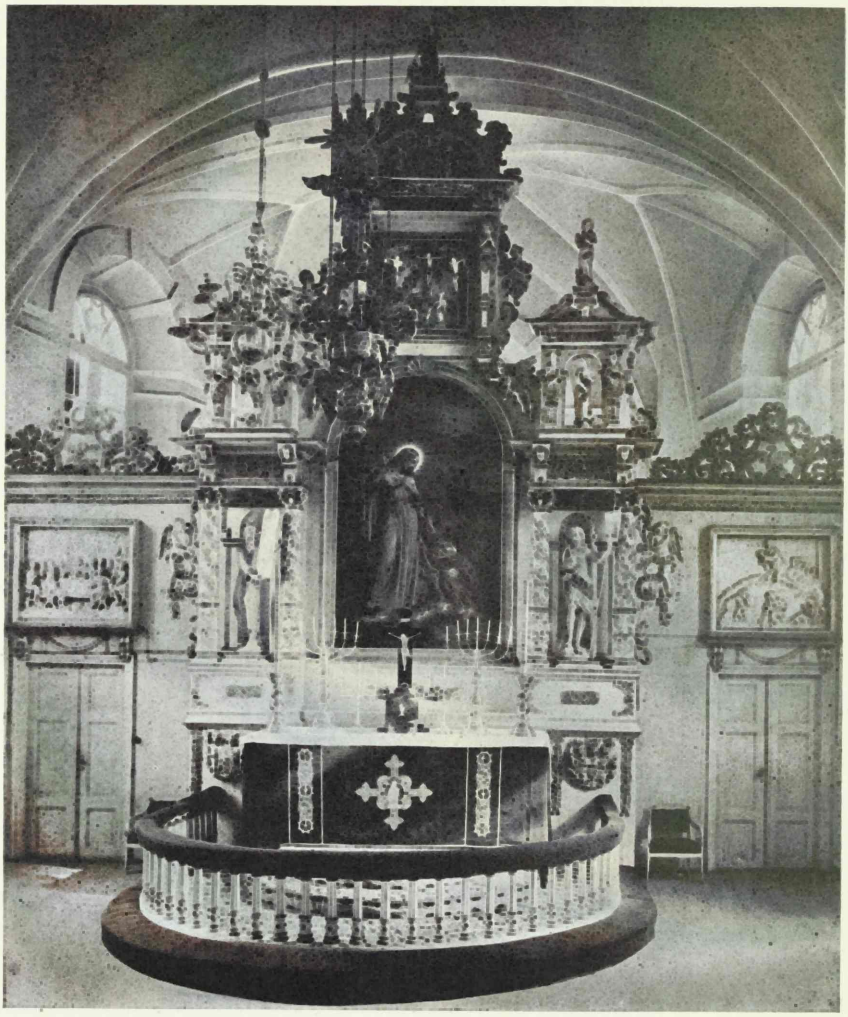


Abb. 68. Tobias Heintze: Altaraufsatz in der Trinitatiskirche, Mitau (1641).

dass ihr Mann „für etliche Jahren zu Mitau" auf Ersuchen ihrer Stiefbrüder und Schwestern ohne ihre Einwilligung den Geschwistern das Patrimonium der Frau überlassen hätte [6].

[6] StAR, Niedergerichtsprotokoll 18. 3. 1650.

Aber nicht nur um seine persönlichen Angelegenheiten in Ordnung zu bringen, verliess Heintze Reval. Ganz sicher suchte er auch Auftraggeber, die ihm grosse und bedeutende Aufträge zu vergeben hatten. Heintze hatte immer seine besten Auftraggeber unter den Adligen und Magnaten gefunden, und es nimmt nicht Wunder, wenn er, nach der Konsolidierung des kurländischen Herzogtums, in seine Heimatstadt zurückkehrte. Es gibt auch in Lettland eine Reihe von Arbeiten aus der Zeit um 1640, die mit dem Stil Heintzes grosse Verwandtschaft aufweisen.

Unter diesen ist besonders der Altaraufsatz in der Trinitatiskirche zu Mitau, der am 29. November 1641 eingeweiht wurde, hervorzuheben (Abb. 68). Die Fürstin Elisabeth Magdalene hatte ihn, als Ersatz für den zwanzig Jahre früher von den Schweden weggeführten, geschenkt [7]. Beachtenswert ist, dass Elisabeth Magdalene damit wartet, bis ihr früherer „Hofdischler" sich in der Stadt aufhält. Der Altaraufsatz, dessen Predella mit den Kettler-kurländischen und pommerschen Wappen geschmückt ist, stimmt in vieler Hinsicht mit den Arbeiten Heintzes, die wir oben kennengelernt haben — besonders mit dem Epitaph in der Olaikirche — überein. Statt des grossen Gemäldes, das jetzt das Mittelfeld einnimmt, hatte der Altar bis 1843 Holzreliefs. Zwei davon, das Abendmahl und Gethsemane, wurden bei der Umgestaltung in die gleichzeitig erhöhte Schranke zwischen dem Chor und der dahinterliegenden Sakristei eingefügt. Ein drittes, die Auf-

[7] Döring op. cit. 6; G. Mancelius Gedächtnis-Seule dass ist: Eine christliche Predigt, da die durchlauchtige Hochbohrne Fürstin und Fraw Elisabeth-Magdalena geborene Fürstin zu Stettin, Pomern ec. ec. in Liefland zu Churland und Semgallen Hertzogin etc. den kostbaren und ansehnlichen Altar Gott dem Allmächtigen zu Ehren, der Teutschen Kirchen zur Mietaw zur Zierde und der gantzen Christlichen Gemeine zum seligen Gebrauch übergeben lassen/ Auff den ersten Advents-Sontag war damahls der 29 Novembris alten Styli des ablauffenden 1641 Jahrs in selbiger Kirchen gehalten und auff Gnädiges Begehren in Druck verfertigt, durch Georgium Mancelium Semgallum der H. Schrifft Licentiatum und Fürstl. Churl. Hoff Prediger (Riga in Liefland/ Gedruckt durch Gerhard Schrödern 1642). Von dieser seltenen Schrift, von der ein Exemplar in der öffentlichen Bibliothek zu Leningrad vorhanden ist, wurde mir durch freundliches Entgegenkommen seitens des Direktors der Universitätsbibliothek zu Dorpat Fr. Puksoo eine fotostatische Kopie zur Verfügung gestellt.



Abb. 69. Tobias Heintze: Christus auf dem Ölberg. Relief vom Altaraufsatz in der Trinitatiskirche, Mitau.

erstehung darstellendes Relief, ist verschwunden. Wir finden also hier dasselbe ikonographische Schema, das wir schon an dem Epitaph in der Olaikirche kennengelernt haben. Wenn wir dessen Aufbau mit Motiven von dem Altar in Kegel und dem Epitaph des Johann Müller ergänzten, würde das so entstandene Bildwerk dem Mitauer Altar sehr nahekommen. Die Reliefs sind in einem volkstümlichen, bisweilen etwas unbeholfenen Stil geschnitzt, aber sie zeichnen sich durch eine starke Gefühlsbetontheit aus (Abb. 69 und 70). Es liegt nahe, sie mit den Reliefs an dem Epitaph des Johann Müller zu vergleichen. Man täte diesen Werken unrecht, wenn man sie mit den zierlichen Alabasterreliefs mit italienischen Architekturmotiven und effeminierten Figuren vergliche, die ihnen als ursprüngliches Vorbild gedient haben. Die Verbindung mit der höfischen Kunst spürt man hier nur in dem entfernten Nachklang von perspektivischer Palastarchitektur in dem Relief des Abendmahls. Bei

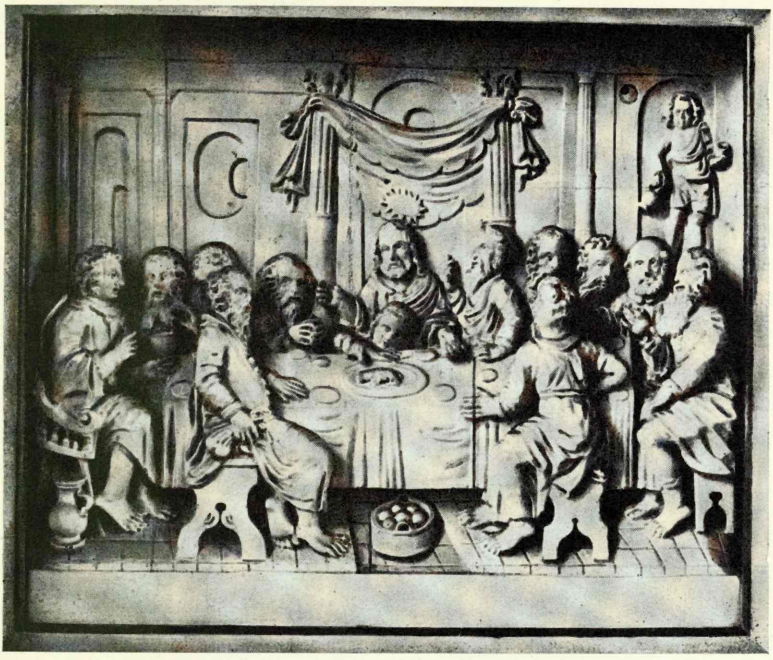


Abb. 70. Tobias Heintze: Das Abendmahl. Relief vom Altaraufsatz in der Trinitatiskirche, Mitau.

diesem Bildhauer finden wir — wenn auch in viel bescheidenerer Form — dieselbe Reaktion gegen das antikisierende Element, die sich ungefähr gleichzeitig in der Malerei Rembrandts kundtut. Einen wichtigen Unterschied gibt es dennoch. Eine Individualisierung der Köpfe der Apostel war niemals angestrebt — die Gesichter drücken Angst, Aufregung, Mitleid aus, aber dabei kommen sie doch nicht über das Maskenhafte hinaus. Nur der Kopf Christi ist fest und klar modelliert; der Blick ist träumerisch und in sich gekehrt. Die Gestaltung des Gewandes lässt Heintzes konkave Faltenbehandlung erkennen.

Die Gethsemaneszene dürfte nicht ganz vollständig sein. Es hat den Anschein, als fehle heute der Hintergrund, aber trotzdem macht sie einen starken Eindruck. An Komposition, Zeichnung und Ausdruck steht sie den Zeitgenossen Dürers am nächsten. Hier findet sich derselbe Wille, die schwierigsten künstlerischen Pro-

bleme zu meistern, dieselbe Intensität sowohl in der Umrisslinie und der Faltenbehandlung als in den breiten, knochigen Köpfen. Mit sicherer Hand ist vor allem die Christusfigur geschnitzt, sie bringt vielleicht die Innigkeit und die Echtheit der religiösen Gesinnung des Künstlers am besten zum Ausdruck.

Wie schon erwähnt, sind reliefverzierte Altäre typische Äusserungen des höfischen Manierismus. Wo manieristische Traditionen besonders stark waren, wie z. B. in Mecklenburg, finden wir ihre Formen auch auf das Gebiet der Holzplastik übertragen. Als Beispiel kann der Altar in der Pfarrkirche zu Mecklenburg von 1622 herangezogen werden, obschon es ihm an architektonischer Stringenz mangelt (Abb. 71) [8]. Reliefkompositionen, die mit dem Mitauer Altar verwandt sind, schmücken den Altar in Basedow, ein unter starkem Einfluss von Brandin entstandenes, 1592 datiertes, steinernes Werk [9]. Vergleichen wir die grossen Figuren des Johannes und des Moses mit entsprechenden Gestalten an dem Kegeler Altar — den einzigen grösseren Freiskulpturen Heintzes, die wir kennengelernt haben —, so fällt die Verwandtschaft sogleich auf, trotz des stilistischen Unterschieds, der ohne Zweifel vorhanden ist (Tafel XII und Abb. 72). Die Faltenbehandlung, die eckigen, langgezogenen Gesichter, die Problemstellung sind beiden gemeinsam. Im Vergleich zu den Figuren des Kegeler Altars sind diejenigen in Mitau ruhig — die unruhige „barocke" Faltenführung ist gedämpft worden und die Zipfel verschwunden. Die Proportionen sind länglicher geworden, der Körper ist mager und asketisch, der Ausdruck verschlossen. Johannes der Täufer erinnert ein wenig an El Greco. Das Dekorative in Haltung und Gewandung ist reduziert worden, der Figur allein ist der Ausdruck des Inhaltlichen überlassen. Es ist interessant zu beobachten, welche Rolle Knochen und Gelenke in der Modellierung spielen. Nicht das Spiel der schwellenden Muskeln, sondern das Knochengerüst ist das formbildende Element. Alle Gelenke sind stark betont, ebenso wie Backenknochen, Nasen- und Stirnbein. Besonders die Johannesfigur ist eine vorzügliche Arbeit und ein sehr interessantes Werk.

---

[8] Schlie op. cit. II 282.
[9] Schlie op. cit. V 120.

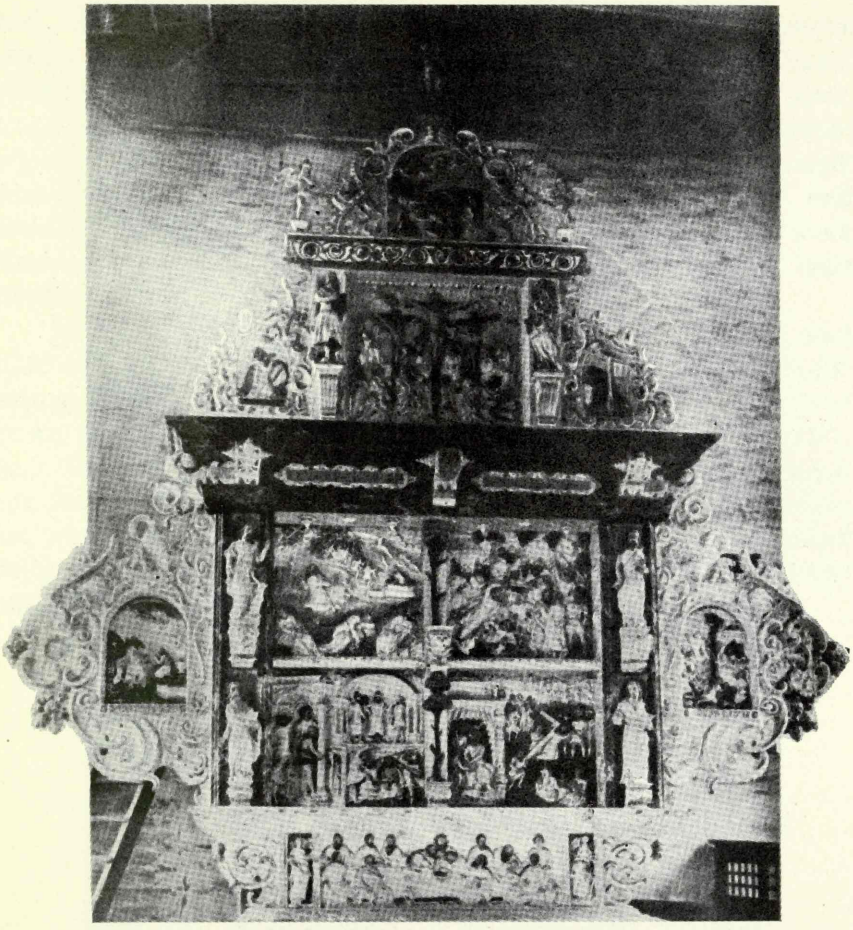


Abb. 71. Altaraufsatz in der Kirche zu Mecklenburg (1622).
(Nach Schlie.)

In den dekorativen Einzelheiten des Altaraufsatzes finden wir ebenfalls zahlreiche Übereinstimmungen mit früheren Werken Heintzes. Wir lenken die Aufmerksamkeit auf die Hermenpilaster und die seitlichen Ausladungen des Obergeschosses. Auch das Knorpelwerk der Friesfüllungen hat eine für Heintze charakteristische Form erhalten, wenn es auch dünner und gleichsam struppiger geworden ist.



Abb. 72. Tobias Heintze?: Moses am Altaraufsatz in der Trinitatiskirche, Mitau.

Die Komposition des Mitauer Altars ist reicher als die der estländischen Werke des Meisters und zugleich gelockerter. Die zentrale Partie durchbricht die Horizontalen, auf den unteren Kolonnenstellungen sind offene Ädikulä angebracht. Zum ersten

Mal werden die schlichten Kolonnen durch weinlaubumwickelte ersetzt, ein Motiv, das jedoch schon an der Kanzel der Heiligengeistkirche verwertet worden war. Eine Neigung zu gelockerterer, unarchitektonischer Komposition ist für die norddeutsche Skulptur des zweiten Viertels des XVII. Jahrhunderts kennzeichnend. Ausserhalb des nordwestlichen Teils von Deutschland lässt sich diese Tendenz am besten in Ostpreussen verfolgen, wo auch Monumente vorhanden sind, die mit dem Altar in Mitau viele Berührungspunkte aufweisen [10].

Im ganzen ist der Altar in der Trinitatiskirche zu Mitau eine stattliche und bedeutende Arbeit. Noch viel mehr war er das in der ursprünglichen Fassung (die heutige Bemalung in Weiss und Gold ist an Stelle des einstigen reicheren und wärmeren Kolorits getreten). Wie wir schon angedeutet haben, hat sich der Künstler nicht nur für die dekorative Seite seiner Aufgabe interessiert, sondern hat auch ein Andachtsbild schaffen wollen. Ein etwas jüngerer Zeitgenosse hat das empfunden und den Altar auf folgende Weise besungen [11]:

„Wo die schönsten Glauben Spuhren
wo des Künstlers Kunst und Hand
an dem Schnitzwerk und Figuren
Fleiss un Sinnen angewand.
Hier eröffnet sich ein Saal
aller Kunst und Augenweiden,
Hier siht man das Abendmahl,
und das herbe Jesus Leiden,
Das besigte Auferstehen
samt der frohen Himmelfahrt.
Da kann man zum Tische gehen.
welcher uns mit Gott bepahrt."

Der Altar ist nicht ganz einheitlich, es haben mehrere Hände an ihm gearbeitet. Die kleineren Figuren haben einen anderen Cha-

---

[10] Vgl. z. B. Altaraufsätze in Wehlau aus dem Jahre 1633 und in Schönfliess (Ulbrich op. cit. 48, 63). Spätere Werke, die zum Vergleich herangezogen werden können, sind die in diesem Buch als Abb. 161 und 165 wiedergegebenen Altaraufsätze.

[11] Chr. Bornmann Mitau. Ein historisches Lobgedicht 1686. Neue Ausgabe (Mitau 1802).

rakter als die grösseren, sie sind dünner und schmäler und die Umrisse weniger lebhaft. Auch die dekorativen Einzelheiten lassen verschiedene Hände erkennen. Die Übereinstimmungen mit der Kunst Heintzes, die wir festgestellt haben, legen es nahe, ihn irgendwie mit der Arbeit in Verbindung zu bringen. Ganz sicher hat Heintze den Entwurf dazu geliefert und auch die Reliefs geschnitzt. Wenn er die grossen Figuren selbst nicht geschnitzt hat, so sind sie doch ganz in seinem Geiste geschaffen.

Dieselbe faszinierende Figurenskulptur, die wir hier kennengelernt haben, tritt uns an der Kanzel der Rigaer Domkirche entgegen. Sie wurde 1641 von dem Rigaer Ratsherrn Ludwig Hintelmann und seiner Gemahlin gestiftet (Abb. 73) [12]. Sie entstand also ungefähr zu derselben Zeit wie der Altar. Im Jahre 1817 wurde sie einem durchgreifenden Umbau unterzogen. Die ganze Architektur mit ihren langen Kolonnen, Konsolen und spitzbogigen Nischen stammt aus dieser Zeit. Nur die Mehrzahl der Skulpturen sowie die Decke des Schalldeckels und das Paneelwerk an dem Pfeiler rühren von der ursprünglichen Kanzel her. Trotzdem die Kanzel völlig umgebaut wurde, scheint es doch, als ob man zum Teil wegen des erhaltenen Figurenbestandes die ursprüngliche Komposition berücksichtigt hätte. Wir haben Grund zu vermuten, dass der Plan der alten Kanzel ebenso wie die Komposition des Schalldeckels im grossen und ganzen mit dem jetzigen Zustand übereinstimmt. Selbstverständlich ist durch das Verschwinden der alten Kolonnetten, Nischen und Ornamente der Gesamteindruck ein ganz anderer geworden, aber dessenungeachtet fällt es sofort auf, dass die Kanzel denselben Typus hat, wie diejenigen von Heintze in Mitau und Reval — davon zeugt vor allem der hohe Baldachin. Dass sich die Kanzel der Heintzeschen Gruppe

---

[12] W. Neumann Der Dom zu St. Marien in Riga (Riga 1912) 41. Vgl. Vipers op. cit. 83, wo aber nur die Spitzbogen als neue Zusätze betrachtet werden. — In diesem Zusammenhang kann erwähnt werden, dass ein Baumeister Benedikt Hintze oder Heintze zu dieser Zeit in Riga tätig war. Er baute von 1636 bis 1638 die Jesuskirche in Riga (W. Neumann Lexikon baltischer Künstler). Der Altar dieser Kirche wurde ebenfalls von Hintelmann geschenkt (E. H. Busch Ergänzungen der Materialien zur Geschichte und Statistik des Kirchen- und Schulwesens der Ev. Luth. Gemeinden in Russland II (St. Petersburg-Leipzig 1867) 796).

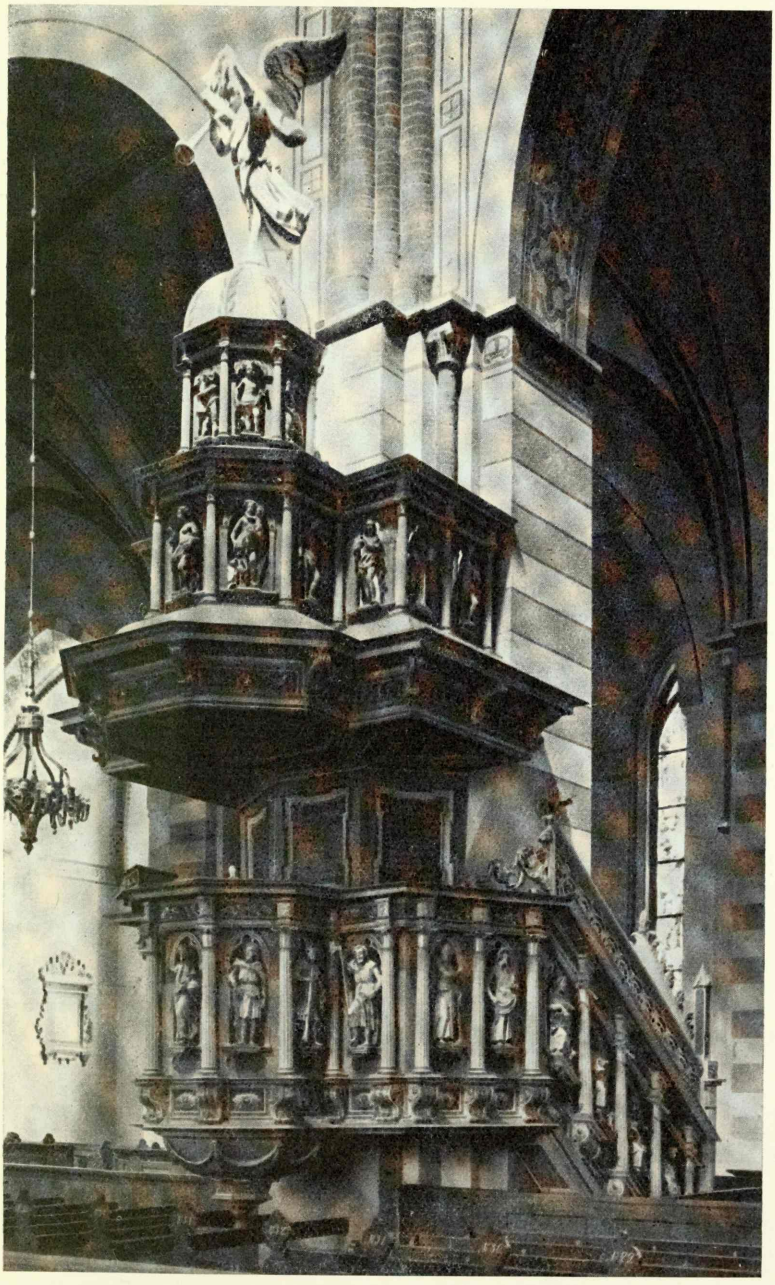


Abb. 73. Kanzel in der Domkirche, Riga (1641).

anschliesst, dafür spricht besonders die figurale Skulptur. Christus und die Apostel, die das Korpus und die Nischen des Treppengeländers schmücken, sind von derselben Hand geschnitzt, die Johannes und Moses in Mitau gearbeitet hat. Man braucht nur einen Blick auf ihre knochigen, schwermütigen Gesichter und langen Hände mit rückwärts gebogenen Fingern zu werfen, um sich von der Ähnlichkeit mit der figürlichen Skulptur in Mitau und auch in Kegel zu überzeugen (Abb. 74). Mit ihren schmalen Körpern und ihrem ausgesprochenen Vertikalismus kommen sie besonders den Figuren des Mitauer Altars nahe, aber die starke Reduzierung, die dessen Figuren das Gepräge gab, findet man hier nicht. Die Gewandung spielt bei den Figuren in Riga eine grössere Rolle, und die Falten sind sorgfältig ausgearbeitet. In dieser Hinsicht sind sie dem Altar und der Kanzel in Kegel mehr verwandt. Der bittere, starre Blick und das magere Gesicht des hier wiedergegebenen Rigaer Apostels ist uns von den Kanzelfiguren in Kegel bekannt. Die allegorischen Figuren und Putten, die den Schalldeckel in der Rigaer Domkirche schmücken, sind mehr im Geist des Frühbarocks geschaffen. Sie sind nicht von derselben Schwermut ergriffen, die die grossen Gestalten gleichsam zu lähmen scheint.

Der Altar in der Trinitatiskirche zu Mitau und die Kanzel der Rigaer Domkirche waren die umfangreichsten Aufträge, die einem Meister der Holzplastik im Baltikum zu jener Zeit übertragen werden konnten. Dass Heintzes Stil und Geist auch diesen Werken ihr Gepräge aufgedrückt hatten, zeugt von der führenden Stellung, die er damals einnahm. Diese Arbeiten bezeichnen den Gipfelpunkt und, wie wir sehen werden, zugleich den Abschluss seiner künstlerischen Laufbahn.

Dem Altar der Trinitatiskirche sehr verwandt ist der ehemalige Altarschmuck in der Kirche zu Bauske (Bauska). Die Geschichte der Kirche erinnert sehr an die der Trinitatiskirche. Sie wurde 1591 angefangen, aber ganz fertig stand sie erst im Jahre 1623 da. Sie entstand und erhielt wohl ihre Ausstattung auf Anregung des ersten kurländischen Herzogspaares: der Altarschmuck, von dem wir soeben sprachen, trat an die Stelle eines



Abb. 74. Tobias Heintze?: Apostel an der Kanzel in der Domkirche zu Riga.

älteren, welcher schon im Jahre 1598 „staffiert" wurde [13]. Ein Entwurf aus dem Jahre 1753 legt nahe, dass die Kirche einen Altar im Frühstil des XVII. Jahrhunderts besass, dessen Formen denen des Mitauer Altars direkt entsprachen [14]. Die Zeichnung zeigt, dass der Altar umgebaut worden war. Die Bekrönung und die Türen scheinen aus der Mitte des XVIII. Jahrhunderts zu stammen. Aus dieser Zeit sind auch die erhaltenen Skulpturen. Der Kern des Altars mit seinen Kolonnen und Figuren war dagegen eine Arbeit in der Art Heintzes. Die Kolonnen waren von einem bei ihm üblichen Typus. Moses und Johannes schliessen sich direkt an die entsprechenden Figuren in Mitau an. Es handelt sich hier um eines der bedeutendsten Werke des Meisters, dessen Verlust zu bedauern ist. Es dürfte in die erste Hälfte der 40er Jahre des XVII. Jahrhunderts gesetzt werden.

Andere Werke in Kurland als die obenerwähnten, die für Heintze in Anspruch genommen werden könnten, kennen wir nicht. Wie wir sehen werden, gibt es aber eine ganze Reihe von Arbeiten, die sich den Formen, die die Altäre in der Trinitatiskirche und in Bauske aufweisen, nahe anschliessen. Dies betrifft vor allem die Komposition und die dekorativen Formen; Heintzes eigenartiger figuraler Stil war ihm persönlich eigen und verschwindet, als des Meisters Tätigkeit aufhörte.

---

[13] Vgl. J. Döring Die Kirche zu Bauske, Sb der kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst 1886 (Mitau 1887) 28 ff. und ibidem 1887 (Mitau 1888) 26 ff. Weitere Mitteilungen von L. Arbusow in Sb der kurländischen Gesellschaft f. Lit. u. Kunst 1888 (Mitau 1889) 78.

[14] Vipers op. cit. Abb. 165. Der Altaraufsatz wurde 1861 noch einmal umgebaut. J. Döring, der dabei ein neues Altarbild lieferte, schreibt von dem alten Altaraufsatz folgendes: „Die bis dahin bestandene Wand des Altars war ein ziemlich barockes Machwerk, enthielt aber trotzdem viele hübsche Ornamente. Vier reichverzierte Säulen trugen einen hässlichen flachen Giebel, auf welchem die christlichen Tugenden gelagert waren; unter diesen äusserst plumpen buntbemalten und teilweis vergoldeten Holzfiguren in zweidrittel Lebensgrösse, fiel besonders die Keuschheit durch Nacktheit ihres Oberkörpers unangenehm auf". Die auf diese Weise beschriebenen Figuren stammten aus dem XVIII. Jahrhundert (Sb der kurländischen Gesellschaft f. Lit. u. Kunst 1886 (Mitau 1887) 31).

Kurländische Werke, die unter Heintzes Einfluss entstanden sind.

Die kurländischen Werke, denen wir uns jetzt zuwenden wollen, sind vor allem die Altaraufsätze in den Kirchen zu Schleck (Zlekas) und Neuenburg[15]. Die beiden Aufsätze gleichen einander dermassen, dass wohl für beide dieselbe Vorlage angenommen werden muss. Dass diese Vorlage von Heintze entworfen ist, ist sofort glaubhaft, wenn man an die Übereinstimmungen in Komposition und Einzelheiten mit dem Altar in Mitau denkt (Abb. 75 und 76). Beide Aufsätze sind typische Epigonenwerke. Das lässt sich besonders bei den Reliefs und in der Freiplastik erkennen. Sie haben ihren lebendigen Inhalt und ihre ausdrucksvolle Form verloren. In steifen, unbeholfenen Gebärden bahnt sich ein neuer Naturalismus an. Bei dem Schlecker Meister entbehrt dieser nicht einer gewissen Anmut. Wir nennen den Schöpfer des Altars mit diesem Namen, denn ganz sicher war er ein anderer, als der Meister, der in Neuenburg arbeitete, so sehr die beiden Werke einander auch gleichen. Besehen wir sie genau, so werden wir finden, dass sie sich voneinander durch die Art unterscheiden, in der die dekorativen Einzelheiten verwertet und geschnitten sind. Auch die figürliche Skulptur lässt den Unterschied deutlich erkennen. Die Skulptur des Neuenburger Meisters ist noch manieristisch, eine Gebundenheit, die zur Steifheit, fast zur Leblosigkeit geworden ist. Der handgreifliche Naturalismus, den der Schlecker Meister vertritt, ist seinem Kollegen ganz fremd. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich hier um zwei verschiedene Meister, die bei Heintze gelernt und sicherlich auch an seinen späteren kurländischen Arbeiten mitgeholfen haben. Der Altar in Neuenburg ist 1648 datiert. Die Kirche in Schleck stand

---

[15] Vipers op. cit. 83, wo der Altar zu Neuenburg demselben Meister zugeschrieben wird, der den Altar der Trinitatiskirche ausführte. Ein anderer Meister war, so meint Vipers, in Schleck tätig (op. cit. 89). — Ein „fürstlicher Bildhauer" Johann Grummel (Krummel) ist in Mitau 1662—1677 nachweisbar (Neumann Lexikon baltischer Künstler).

1645 fertig da, und die Innenausstattung wurde im Laufe der folgenden Jahre vollendet [16].

Auch die Kanzel in Neuenburg kann mit dem Formenschatz Heintzes in Verbindung gebracht werden. Dies gilt von der Architektur des Korpus und des Schalldeckels; besonders deutlich ist der Heintzesche Geschmack in der leichten Kolonnenkonstruktion des Baldachins zu erkennen. Die Bekrönung ebenso wie der kelchähnliche Fuss sind später hinzugekommen. Auch zu dem Knorpelwerk in den Füllungen findet man Gegenstücke in dem Schaffen Heintzes. Es hat den Anschein, als sei die Stütze des Korpus ursprünglich eine Figur gewesen.

Vieles spricht dafür, dass derselbe Meister, der in Neuenburg arbeitete, einige Jahre später den Altaraufsatz und die Kanzel in der Katharinenkirche zu Goldingen (Kuldiga) anfertigte [17]. Beide haben gewisse Veränderungen erfahren, die den künstlerischen Eindruck gewissermassen stören. In dem Aufbau und den Einzelheiten der Kanzel leben die Heintzeschen Traditionen fort. Die tragende Figur, ein Engel, ist erhalten. Der Altar kommt in seinem Aufbau dem Altar in der Trinitatiskirche sehr nahe, aber die Dekoration zeichnet sich schon durch eine gewisse Armut aus.

Der Meister, der in Neuenburg und Goldingen tätig war, hat das, was er Heintze abgelauscht hatte, verwertet, aber etwas Neues hat er nicht geleistet. Anders steht es mit dem Schlecker Meister, dessen frischer figuraler Stil schon unsere Aufmerksamkeit gefesselt hat. Dass auch er bei Heintze gelernt hat, bekundet der Altaraufsatz. Auch einige Patronatsstühle in der-

---

[16] J. Döring Neuenburg, Sb der kurländischen Gesellschaft 1888 (Mitau 1889) 64 ff. Eine Inschrift am Altar in Neuenburg lautet: „Gebaut i. J. 1648. Rest. i. J, 1848", Die Wappen des Mathias Diedrich v, d. Recke und seiner Gemahlin geb. Dönhof sind am Altar angebracht. Auch dieser wurde 1863 mit Bildern von Döring versehen. Vgl. Th. Kallmeyer — G. Otto Die evangelischen Kirchen und Prediger Kurlands (Riga 1910) 118, 193.

[17] Die Katharinenkirche zu Goldingen wurde nach Kallmeyer-Otto 1654—55 ausgebessert (op. cit. 128). E. Henning Geschichte der Stadt Goldingen (Mitau 1809) 240 teilt mit, dass Altar und Kanzel 1660 angefertigt wurden. Eine Abb. des Altaraufsatzes findet sich in Vipers op. cit. (Abb. 61).

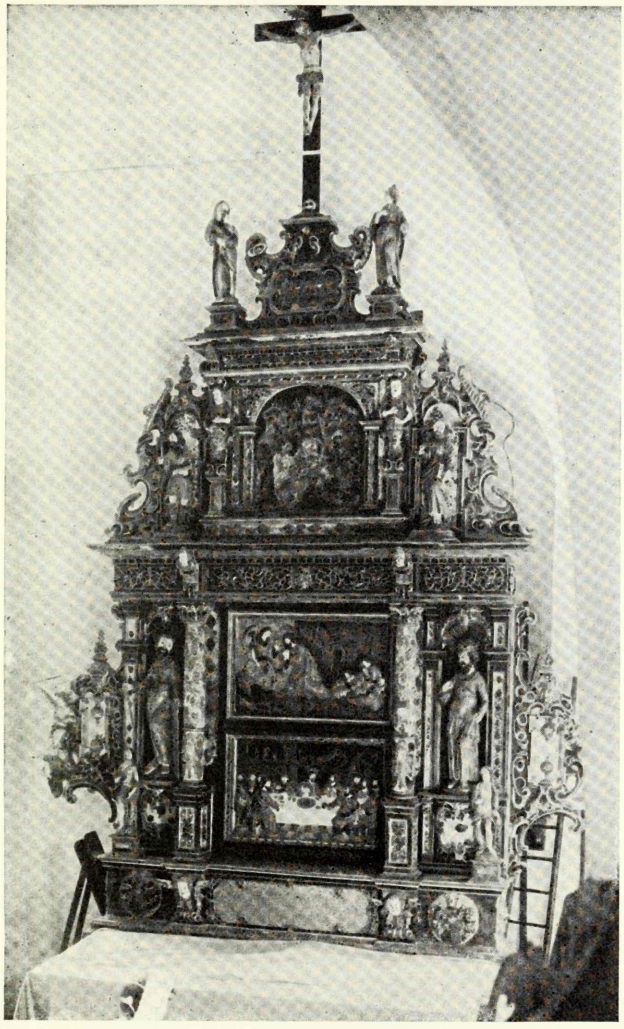


Abb. 75. Altaraufsatz in der Kirche zu Schleck (um 1645).

selben Kirche deuten darauf hin [18]. Aber diesem Meister standen auch andere Ausdrucksmittel zu Gebote, wie wir an der Kanzel in der Kirche zu Schleck sehen. Dass der Meister des Altarauf-

[18] Vipers op. cit. 90.

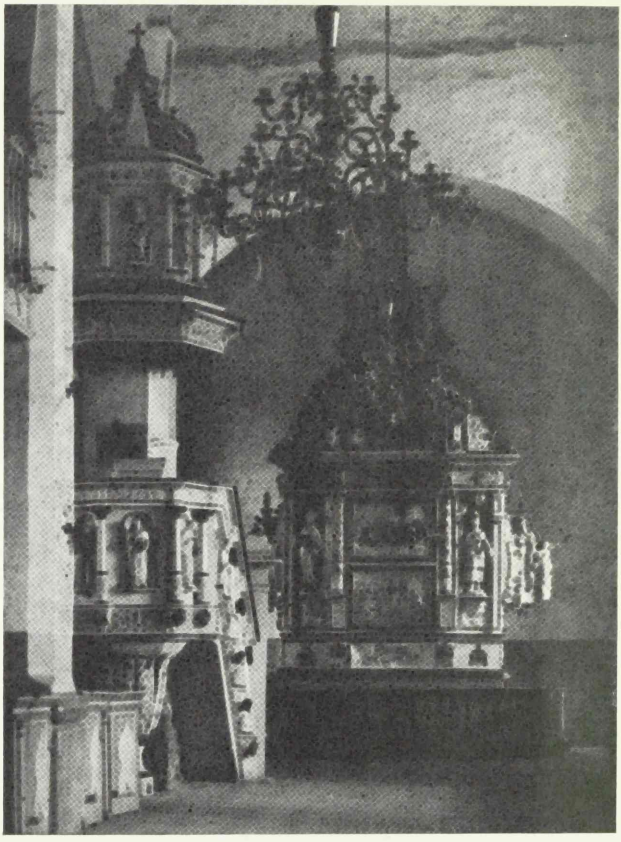


Abb. 76. Kanzel und Altaraufsatz in der Kirche zu Neuenburg (1648).

satzes auch die Kanzel geschaffen hat, geht aus den Übereinstimmungen der figuralen und dekorativen Einzelheiten hervor. Irgendeine Verbindung mit der Kunst Heintzes hat diese Kanzel kaum. Ihre Vorbilder müssen anderswo gesucht werden. Charakteristisch sind die kannelierten Kolonnetten und die Apostelreliefs in den ausgezogenen, ovalen Feldern. Der Schalldeckel hat die Form einer Laternenkuppel. Wir bemerken eine gewisse Diskrepanz zwischen den zackigen Kurven des mit reicher Laubsägearbeit verzierten Deckels und der klassizistischen Straffheit des Korpus. Die Grosszügigkeit des Deckels steht jedoch in gutem Einklang mit dem

Korpus. Ein etwas jüngerer Meister, Franz Hoppenstätt, der zusammen mit Heintze 1648 in der Pfarrkirche zu St. Johannis in Jerwen (Järva-Jaani) in Estland arbeitete, wendet dort dieselbe Baldachinform an, die wir in Schleck kennengelernt haben.

Der Schlecker Meister vertritt in dieser Kanzel einen Klassizismus holländischer Art. Ein solcher charakterisiert auch die Kanzel in Bersteln (Bērstele), datiert 1653, und Kanzel und Altar in Edwahlen (Edole), die nach 1648 entstanden sind [19]. Im Aufbau des Altars in Ēdwahlen schwingen noch Erinnerungen an die Trinitatiskirche mit, aber das gebrochene Gebälk, das ovale Mittelstück und die grössere Geschlossenheit des Umrisses gibt dem Altar dasselbe klassizistische Gepräge, das in noch höherem Grade die beiden Kanzeln kennzeichnet.

Eine Arbeit, die mit den erwähnten Kanzeln ganz übereinstimmt, findet sich in Schweden, und zwar in der Pfarrkirche zu Norrsunda [20]. Sie stand bis 1744 in der Schlosskapelle des nahe gelegenen Rosersberg. Wahrscheinlich handelt es sich hier um eine Kriegsbeute aus dem schwedischen Feldzug in Kurland 1658—1660.

Die Kanzel in Rügenwalde.

Bevor wir unsere Schilderung der Werke Heintzes beenden, muss noch eine grosse Arbeit genannt werden, die mit dem Meister in Verbindung gebracht werden kann. Es handelt sich um die Kanzel in der Schlosskirche zu Rügenwalde in Pommern (Abb. 77). Zunächst mag es uns ziemlich unwahrscheinlich dünken, dass der livländische Meister von so entfernten Auftraggebern in Anspruch genommen worden sein sollte, so sehr auch die stilistischen Übereinstimmungen dafür sprechen. Bedenkt man aber, dass Heintzes Gönnerin in Kurland, Elisabeth Magdalene, aus Pommern

---

[19] Kallmeyer-Otto op. cit. 93, 183. J. Döring Edwahlen, Sb der kurländischen Gesellschaft 1887 (Mitau 1888) 10, sagt, dass die Jahreszahl 1697 am Altar zu lesen ist. Sie bezieht sich jedoch wahrscheinlich auf eine Ausbesserungsarbeit. Zu Edwahlen vgl. Vipers op. cit. 92 ff.

[20] Sveriges kyrkor, Uppland IV (Stockholm 1912—20) 41 ff.; Rabén op. cit. 128 vermutet, dass die Kanzel aus Holland eingeführt worden sei.

gebürtig war, so ist uns der Zusammenhang gleich klar. Der Vetter von Elisabeth Magdalene, Bogislaus XIV. von Pommern, hatte 1625 angefangen, die Schlosskirche in seiner Residenz Rügenwalde umzubauen. Seine Witwe, Elisabeth von Schleswig-Holstein, versah die Kirche, die 1639 eingeweiht wurde, mit Altar und Kanzel. Der Altar ist der berühmte Silberaltar mit seinen in Augsburg angefertigten silbernen Reliefs. Die Kanzel aber ist von ganz anderer Art, farbenreich und mit reichen Schnitzereien verziert. Sie wird von einem modernen Verfasser auf folgende Weise beschrieben: „Ein grossartiges Finale der Kunst am Hofe der pommerschen Herzöge, gehört sie mit den gemalten Füllungen zu den schönsten Kanzeln Norddeutschlands. Der festlich-heitere Stil ist für Pommern einzigartig, wahrscheinlich wurde die Kanzel in der schleswig-holsteinischen Heimat der Herzogin gefertigt ...“ [21]. Wir stimmen dem Verfasser gern bei, nur seine letzte Vermutung ist uns nicht annehmbar. Die Übereinstimmungen mit dem Heintzeschen Stil sind so gross, dass wohl angenommen werden muss, die kunstliebende Herzogin von Kurland habe ihren Tischler der pommerschen Verwandten empfohlen. Es sei erwähnt, dass sie miteinander in Briefwechsel standen, und dass Herzog Wilhelm von Kurland sich 1620—1640 an dem pommerschen Hof aufhielt [22].

Die Kanzel in Rügenwalde hat ein Korpus von demselben Typus wie diejenigen in der Trinitatis- und in der Nikolaikirche. Die Kanzelhaube dagegen steht dem Schalldeckel in der Heiligengeistkirche zu Reval sehr nahe. Ein derartiges Zusammentreffen kann nur bedeuten, dass Heintze der Schöpfer der stattlichen Kanzel in Pommern ist. Der Schalldeckel in der Heiligengeistkirche wurde allerdings nicht von Heintze angefertigt, aber der Künstler hatte, wie wir sahen, günstige Gelegenheit gehabt, sie kennenzulernen. Das Schema des Treppengeländers und des Korpus ist im grossen und ganzen dasselbe wie das der grossen Kanzeln in Mitau

---

[21] H. Bethe Die Kunst am Hofe der pommerschen Herzöge (Berlin 1937) 122.

[22] E. und A. Seraphim Aus Kurlands herzoglicher Zeit (Mitau 1892) 124 ff.



Abb. 77. Kanzel in der Gertraudenkapelle, Rügenwalde, Pommern (1639).

und Reval. Kolonnetten gliedern die Brüstung, und zwischen ihnen finden sich, ebenso wie in der Nikolaikirche, bemalte Felder, von Hermenpilastern umrahmt und mit niedrigen Giebeldreiecken gekrönt. Die Konsolen sind von einem Typus, den wir in Heintzes Werken oft gefunden haben. Die Unterteile der Kanzeln in Mitau und Reval sind nicht erhalten, aber es lässt sich vermuten, dass sie ursprünglich von derselben Art waren wie bei der Rügenwaldischen Kanzel. Die trichterförmige, figurengeschmückte Anordnung schliesst sich der obenerwähnten Kanzel in Bristow in Mecklenburg an (Abb. 54). Die tragende Figur ist, wie an vielen kurländischen, aus Heintzes Kreis hervorgegangenen Kanzeln, ein Engel. Er entspricht der Christophorusfigur in der Nikolaikirche zu Reval.

Eine ganz eigenhändige Arbeit scheint die Kanzel jedoch nicht zu sein. Die Architektur ist mehr vertikal betont als sonst bei Heintze und schliesst sich dadurch enger an die kurländischen Nachbildner, vor allem an den Neuenburger Meister an.

Was den Schalldeckel betrifft, so ähnelt er nicht den Deckeln in Mitau und in der Nikolaikirche, sondern steht, wie schon erwähnt, dem niedrigeren, kronenähnlichen Baldachin der Heiligengeistkirche näher (vgl. Abb. 42). Wahrscheinlich hat der Raummangel dabei eine Rolle gespielt: die Schlosskapelle, in der sich die Kanzel anfangs befand — sie steht jetzt in der Gertraudenkapelle —, scheint für die hohe, tempelähnliche Baldachinform zu niedrig gewesen zu sein. Ein Vergleich mit dem Vorbild in Reval ergibt, dass die Formen jünger sind und einen lebhafteren Charakter erhalten haben. Aber jeder Einzelheit auf dem Schalldeckel der Heiligengeistkirche entspricht eine solche in Rügenwalde. Die straffen kleinen Voluten in den Hängestücken sind Knorpelwerk geworden, an die Stelle der zierlichen Rankenvoluten, die die von Kränzen eingefassten Engelsköpfe umrahmten, sind hier Knorpelbildungen getreten. Die Konsolstützen haben sich in Voluten verwandelt und laufen in Greifenköpfe aus. Zuoberst thront Gott Vater; diese Gestalt ist beinahe ebenso verschlossen und steif wie in Reval. Die Engel am Rande des Baldachins sind lebhafter geworden, und ihre Gewandung hat sich vom Körper gelöst.

Die Kanzeltür ist ebenfalls reicher gebildet als die der Nikolaikirche. Der obere Teil ist ebenso schwer, wie es in Reval der Fall war, aber besser proportioniert als ihr Gegenstück in der Nikolaikirche. Das grosse Wappen schwebt gleichsam oberhalb des niedrigen Giebels. Die Kolonnen sind auf hohe Postamente gestellt, und hinter ihnen ist eine Nische eingerichtet worden, ein Motiv, das Heintze schon an dem Epitaph in der Olaikirche angewendet hat. Bei aller Schwere des dekorativen Apparates ist die architektonische Übersichtlichkeit doch nicht verlorengegangen. Die fast klassizistische Straffheit, die wir in Kegel kennengelernt haben, findet sich in gewissem Grade auch hier wieder.

Zieht man aber z. B. den Altar in Kegel zum Vergleich heran, so ergibt sich sofort der Unterschied des Gesamtcharakters. Das Kegeler Werk ist charakterisiert durch Straffheit und spärliche Effekte, das Rügenwaldische macht einen fast überladenen Eindruck. Und doch zeigen die Kanzeln in Mitau und Reval ebenso wie das Epitaph in der Olaikirche, dass dieser Reichtum der Dekoration eine Seite von Heintzes Kunst war. Es handelt sich hier um einen Unterschied, der ungefähr dem zwischen den grossen Kanzeln und den Kanzeln der Pfarrkirchen entspricht, — einen Unterschied des Ranges.

Wie ist es denn endlich möglich, dass der baltische Tischler eine Kanzel in Pommern hat anfertigen können? Nach der Art der Ausführung war Heintze nicht persönlich an der Arbeit beteiligt. Er hat den Entwurf gemacht, und nach diesem dürfte die Kanzel gebaut und geschnitzt worden sein, entweder von einem dorthin entsandten Gesellen oder von irgendeinem örtlichen Meister.

Heintzes letzte Jahre.

1647 ist Tobias Heintze wieder in Reval nachweisbar und hat dann schon eine Arbeit in Luggenhusen (Lüganuse) erledigt, wofür er Bezahlung erhält [23]. In demselben Jahr schlichtet er von Amts wegen einen Streit zwischen dem während seines kurländischen Aufenthalts in Reval ansässig gewordenen Bildhauer An-

[23] StAR, Bm, Luggenhusen.

dreas Michaelson und dem Tischler Lüdert Heissmann [24]. Seine Tätigkeit während der folgenden Jahre scheint sich auf einige Werkstattarbeiten beschränkt zu haben. Arbeiten von grösserem künstlerischen Wert sind uns aus dieser Zeit nicht bekannt. U. a. wurde Heintze damit betraut, einige Gestühle für die Pfarrkirche St. Johannis Kr. Jerwen anzufertigen, und mit dieser Arbeit ist er zusammen mit drei Gesellen in der zweiten Hälfte des Jahres 1648 beschäftigt [25]. Ein Teil der Gestühle ist erhalten: ihr Paneelwerk weist Arkaden von derselben Art auf wie diejenigen, welche an den einfacheren Kanzeln vorhanden sind. Gleichzeitig entstand ein Trabes mit dazugehörendem Kruzifix und ein Schrankenwerk zwischen Langhaus und Chor. Von dem letztgenannten ist nur ein Pfeiler neben der Kanzel erhalten. An keiner der erwähnten Arbeiten ist Heintze persönlich beteiligt gewesen. Auch die Ausführung der Kanzel überliess er einem anderen. Sie wurde von einem jüngeren Meister, Franz Hoppenstätt, angefertigt, der vielleicht durch die Vermittlung Heintzes — zunächst aus dem Livländischen — gekommen war.

Obgleich Heintze sich also nicht mehr an der rein praktischen Arbeit beteiligte, nahm er bis zu seinem Tode eine führende Stellung unter den Tischlern Revals ein, deren Ältermann er lange Zeit war. In Berufsstreitigkeiten trat er oft als Vermittler auf. Als ein Meister bei einer Gelegenheit damit prahlte, dass es in ganz Europa keinen einzigen gebe, der seinen Gesellen gleichkäme, fragte Heintze ruhig, „ob er in gantz Deutschland gewesen were“ [26]. 1653 verschied Heintze im Alter von 63 Jahren und wurde am 9. Februar in der Nikolaikirche beigesetzt. Ein Jahr

---

[24] Noch am Anfang des Jahres scheint Pampe in Heintzes Namen zu sprechen; kurz nachher ist aber Heintze selbst anwesend (StAR, Niedergerichtsprotokolle 1647). Am 12. 7. 1647 wird Heintze von den Malern mit Hans Blume an der Spitze als Bönhase angeklagt, weil er Kirchen, Kanzeln und andere Sachen „mit allerlei Farbe, besonders auch golde und Silber beleget und ausstaffieret“. In dieser Frage hatte sich das Amt nach Danzig gewendet und die Entscheidung wurde danach 7. 10. zugunsten der Maler verkündet.

[25] St. Johannis Kr. Jerwen, Kirchenarchiv.

[26] StAR, Bf 35, Bittschrift vom Amt der Tischler 16. 10. 1651.

vorher war auch sein Bruder Andreas in Reval gestorben [27]. Tobias Heintze hinterliess mehrere Kinder, meist Töchter, die Handwerker in der Stadt geheiratet hatten. Eine der Töchter heiratete nach dem Tode des Vaters den Tischler Heinrich Herder aus Hamburg, wahrscheinlich einen der Gesellen Heintzes. Von den Söhnen überlebte ihn Johann, der im Jahre 1657 starb, und Tobias Heintze d. J., der ebenso wie sein Vater den Tischlerberuf ergriffen hatte und die künstlerischen Traditionen der Familie weiterführte. Er wurde Meister zu Michaeli 1651, verliess jedoch später die Stadt und war 1691 in Freystadt in Niederschlesien ansässig [28].

Ein Stiefsohn, Christoffer Weidemann, gebürtig aus Mitau, war als Tischler in Reval tätig, wo er 1637 Bürger wurde [29]. 1652 wurde er von dem Amt angeklagt, weil er Bildhauer hielt.

---

[27] StAR, Nikolai 1. „Den 9 Febr 1653 ist Tobias Hintz Tischler begraben [nun folgt von einer anderen Hand zugefügt:] als 68 Jahr aus Stade Hans Hintz Sohn." „17 Martiij (1652) . . . ist begraben Hans Andreas [und, von derselben Hand, die die Eintragung über Tobias Heintze ergänzte:] Hinz als 63 Jahr geb. 1589 zu Stade, Hans Hinz Sohn". Da nach der Inschrift an dem Betpult zu Mitau Tobias Heintze 1589 oder 1590 geboren sein muss, so muss der Mann, der die Personalien zu den beiden Heintze sekundär zufügte, die beiden verwechselt haben. Ein Bruder von Tobias namens Andreas starb kurz vor 1650 in Mitau (StAR, Niedergerichtsprotokoll 20. 2. 1650), weshalb der Hans Andreas, von dem wir sonst nichts wissen, ziemlich rätselhaft erscheint.

[28] StAR, Nikolai 1; Aa 35 enthält das 22. 6. 1691 datierte Testament der Ursula Hintz (der Tochter Tobias), der Witwe des Glasers Gerdt Thiergarten, Ältermann der St.-Kanuti-Gilde. Erben waren zwei Schwestern, Elisabeth und Margareta, beide in Reval verheiratet „wie auch mein Geliebter einiger Bruder Tobias Hintz wohnhafft in Freystadt in Nieder Schlesien". Tobias Heintze d. J. wird 1650 mehrmals als Gesell erwähnt, 24. 11. 1651 zum erstenmal als Meister. Ein Geburtsbrief wurde ihm 23. 8. 1652 ausgefertigt, was wahrscheinlich bedeutet, dass er Reval verlassen wollte (StAR, Ratsprotokoll). Im Jahre 1650 wurde er von dem Vater in Familienangelegenheiten nach Mitau gesandt (StAR, Niedergerichtsprot. 20. 2. 1650).

[29] Das Revaler Bürgerbuch II, herausgegeben von Georg Adelheim (Tallinn 1933), 11. 8. 1637: „Christoff Weidman Dischler von der Mytaw". 1639 fuhr er, wie oben erwähnt, mit Tobias Heintze nach Mitau. Später geriet er in Konflikt mit dem Stiefvater wegen des Erbes (StAR, Rechtsstreitigkeiten, Heintze). Vielleicht war der Hans Weydeman, der 1581 als Lehrjunge bei Tönnies Evers in Lübeck eingeschrieben wurde, sein Vater. Vgl. Hinrichsen op. cit. 126.

Als er 1657 verschied, hinterliess er ein bedeutendes Vermögen [30]. Er dürfte die Traditionen Heintzes auf dem Gebiet der Kirchenausstattung weitergeführt haben.

Adam Pampe.

Der Tischlername, der neben dem Heintzes in den Revaler Urkunden der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts am häufigsten vorkommt, ist der des Adam Pampe. Es wurde schon oben erwähnt, dass er 1615 den Bernt Bennicker an der Kanzel der Heiligengeistkirche ablöste und dass die Paulusfigur der Kanzel ebenso wie die Pilaster der Treppenbrüstung wahrscheinlich seine Arbeit sind (vgl. Abb. 43). Er kam 1613 nach Reval und war bis zu seinem Tode 1657 dort tätig [31]. Pampe wird oft zusammen mit Heintze genannt, dessen Freund er offenbar gewesen ist. Mehrmals war er Ältermann der Tischler. 1618 wurde er Bürger der Stadt und scheint dort Erfolg gehabt zu haben, denn er kaufte sich 1621 ein Haus und späterhin zwei Grundstücke. Pampe fand seine letzte Ruhestätte in der Antoniuskapelle der Nikolaikirche, wo ihm die Gemeinde eine Grabstätte als Dank für die Dienste, die er der Kirche geleistet, geschenkt hatte [32].

Pampe war Tischler und scheint sich kaum mit Bildhauerei ausserhalb des Gebietes der Ornamentschnitzerei beschäftigt zu haben. Sein erster Auftrag galt der Nikolaikirche, und dort lässt sich seine Tätigkeit von Jahr zu Jahr verfolgen. Anfangs arbeitete er neben Geistmann, aber bald fertigte er allein Gestühle, Truhen u. ä. an. Er stellte u. a. neue Gestühle für die Adligen und die Geistlichen her und erhielt 1630 die Restzahlung für diese ziem-

---

[30] StAR, Ratsprotokoll 23. 9. 1652. Dieser Bildhauer war wahrscheinlich Franz Hoppenstätt. Weidemanns Nachlassinventar in Bt 11. Ein Bruder von ihm war vielleicht der Maler Hans Weidemann, der an der Orgelempore in der Nikolaikirche arbeitete und 1652 starb (StAR, Nikolai „Todtenbuch").

[31] „Den 18 aug. 1613 ist der Schnittker Adam Pampe zu mir gekommen", schreibt J. Dunte in seinem Rechnungsbuch (StAR, Nikolai 4). Pampe wurde 5. 9. 1657 begraben (StAR, Nikolai 1).

[32] Angaben über Pampes Hausplätze in StAR, Aa 34. Über seine Stellung im Amt u. a. siehe Aktenstücke in Bf 35.

lich umfassenden Arbeiten [33]. Gleichzeitig war er mit ähnlichen Arbeiten in der Domkirche und der Heiligengeistkirche beschäftigt. Für jene fertigte er eine Empore an, für diese führte er nicht nur die Kanzel aus, sondern baute auch Gestühle und schnitzte einen Gemälderahmen [34].



Abb. 78. Adam Pampe: Gestühlbrüstung in der Nikolaikirche, Reval.

Von den für die Nikolaikirche bestimmten Arbeiten Pampes aus den 10er und 20er Jahren des XVII. Jahrhunderts sind einige Brüstungen erhalten (Abb. 78). Sie sind durch tücherverzierte Hermenpilaster und von Flechtwerk geschmückte Bogen gegliedert, alles in einem prägnanten, flachen Möbelstil geschnitzt. Vom organischen Leben im barocken Sinne ist hier noch nichts vorhanden. Gestühle, die in den 50er Jahren des XVII. Jahrhunderts

[33] StAR, Rechnungsbuch der Nikolaikirche (Nikolai 4). U. a. fertigte er hier 1624 „den neuen adeligen Stuhl" an. 1630 wurde „mit Adam Pampe dem Tischler, so er wegen der Kirchen, am Müntzer, Prediger- und Edelleute Stuhl unrichtig gehabt, vollkomblich gerichtiget".

[34] Rechnung betreffs der Domkirche zu Reval 1624—27 in der Bibliothek der Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde in Riga, Abschrift in StAR. Vgl. auch StAR, Bl 18 und Ad 66: „Adam dem Snyddeker wegen der Rame so umme de bylld zu h geyste gemacht", 23. 12. 1615. 1641 fertigte er einen Rahmen für die Schwarzhäupter an (Archiv der Schwarzhäupter, Reval E 3).

entstanden sind und wahrscheinlich aus seiner Werkstatt stammen, haben eine ähnliche Komposition, aber Pilaster und Bogenfelder sind jetzt mit flachgeschnittenen Knorpelranken verziert.

Pampe und seine Werkstatt wurden selbstverständlich auch von den Dorfgemeinden in Anspruch genommen. Auch für sie fertigte er Gestühle und Kirchenausstattungen an. Da das Material dieser Art aus der Mitte des XVII. Jahrhunderts in Nordestland sehr einheitlich ist, lässt sich schwer feststellen, was aus der Werkstatt Heintzes herrührt, und was von Pampe, Lüdert Heissmann oder anderen Tischlern stammt. Die erwähnten Brüstungen von dem Gestühl in der Nikolaikirche geben uns aber einen Fingerzeig. Stellen wir sie zum Vergleich anderen Ausstattungsarbeiten aus derselben Zeit gegenüber, so werden wir finden, dass u. a. das Gestühl in der Pfarrkirche zu Ampel seine Herkunft aus der Werkstatt Pampes bezeugt. Dieselben Formen geben auch der Kanzel dieser Kirche ihr Gepräge.

Eine Arbeit, die in der Werkstatt Pampes entstanden zu sein scheint, oder die noch wahrscheinlicher von einem Provinzmeister, der bei ihm gelernt hat, geschaffen wurde, ist die Kanzel in der Kirche zu Kusal (Kuusalu). Ein anderer Meister, der Pampe nahestand, war Heinrich Koten in Hapsal, der 1629—1667 am dortigen Schloss tätig war. Wahrscheinlich hat er die in den 40er Jahren des XVII. Jahrhunderts von Frau Adri Kopf gestiftete Kanzel ausgeführt, von der heute noch einige Figuren erhalten sind. Dass Koten ein kunstverständiger Schnitzer war, zeigt auch der Umstand, dass er 1648 eine eingelegte und ausgeschnitzte Arbeit mit 26 Schubladen — wahrscheinlich eine Schatulle — für die Gattin Jakob De la Gardies, Ebba Brahe, ausführte [35].

Lüdert Heissmann.

Neben Heintze und Pampe war Lüdert Heissmann in Reval in den 40er und 50er Jahren des XVII. Jahrhunderts eine der tätigsten Kräfte innerhalb des Tischleramtes. Im Unterschied von

---

[35] Vgl. Karling Jakob och Magnus Gabriel De la Gardie som byggherrar i Estland, Svio-Estonica 1938 (Tartu 1939) 123. — Universitätsbibliothek Lund, De la Gardie-Archiv. Topografica, Estland-Livland 5.

Pampe war er, ebenso wie Heintze, auch Bildhauer. Daher haben wir Anlass, ihm ein grösseres Interesse zu widmen als jenem. Heissmann erwarb im Jahre 1628 das Bürgerrecht. Damals wurde er noch Geselle genannt [1]. Seine Laufbahn begann er in Geistmanns Werkstatt, deren treibende Kraft er in der Zeit gewesen zu sein scheint, in der sie nach dem Tode des holländischen Meisters von dessen Witwe geleitet wurde. Aber schon bald tritt er als selbständiger Meister auf und ist wiederholt Ältermann des Amtes. So erliess das Amt unter seiner Führung im Jahre 1651 neue Zunftbestimmungen. 1659 wird er als verstorben erwähnt [2].

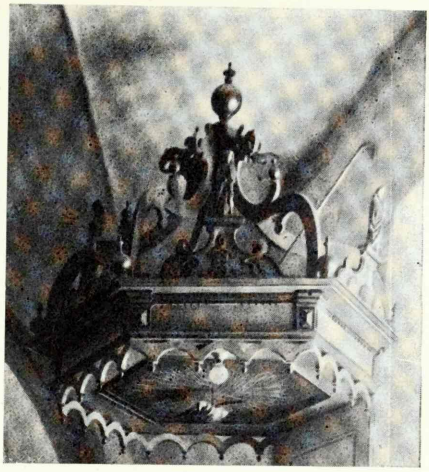


Abb. 79. Lüdert Heissmann: Schalldeckel der Kanzel in der schwedischen Kirche, Reval (1632).

Die Aufträge, die Heissmann erhielt, waren hauptsächlich repräsentativer Art. So führte er 1644 „Capitularium-Stühle" in der Domkirche und vier Jahre später den Ratsstuhl in der schwedischen Kirche aus. Gleichartige Arbeit leistete er 1652 in der Olaikirche für die Schwarzhäupter [3]. 1657 war er mit einem Paneel in der Nikolaikirche beschäftigt, wobei ihm der Bildhauer Elert Thiele behilflich war [4].

Die früheste Arbeit, die wir mit Heissmann in Zusammenhang bringen können, ist der Schalldeckel der Kanzel in der schwedischen Kirche (Abb. 79), der 1632 vom Gesellen der Witwe Geist-

---

[1] Das Revaler Bürgerbuch II, 27. 8. 1628: Lüdert Heissmann, Schnittkergesell.

[2] StAR, Aa 50; Ac 20. 14. 4. 1659 werden Selig L. Heissmanns Erben erwähnt (StAR, Niedergerichtsprotokoll).

[3] ZAD, CAE 352; StAR, Rechenschaftsbuch der Michaelskirche; Niedergerichtsprotokoll 24. 10. 1652. Vielleicht handelte es sich um eine Erneuerung des Epitaphs, womit Heintze 13 Jahre früher beschäftigt war.

[4] StAR, Rechtsstreitigkeiten des XVII. Jahrhunderts (unter Elert Diel [Thiele]).

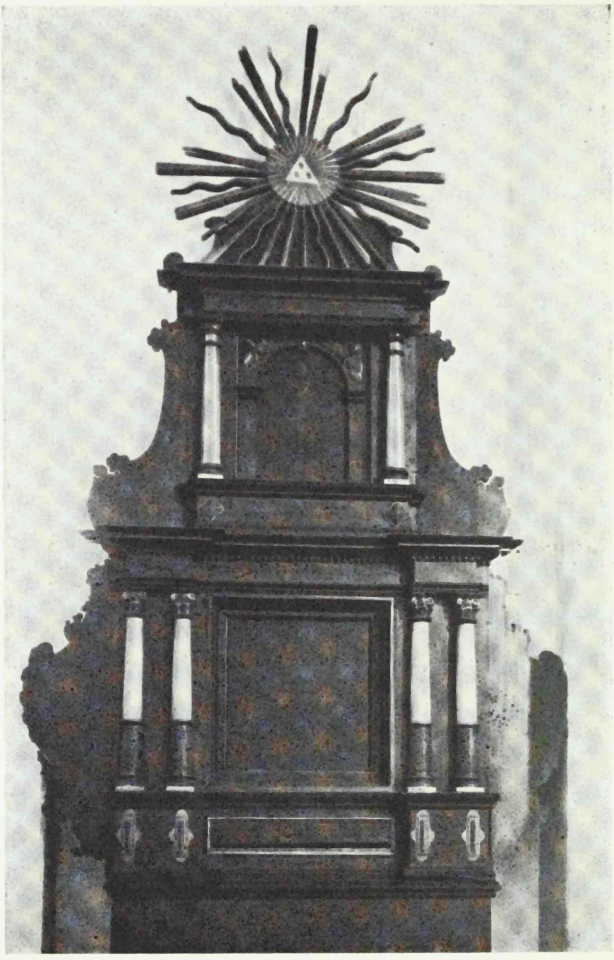


Abb. 80. Lüdert Heissmann: Ehem. Altaraufsatz in der Kirche zu St. Marien-Magdalenen Kr. Jerwen (Koeru, um 1645).

manns, d. h. von Heissmann, während der Reparatur der älteren Kanzel ausgeführt wurde [5]. Er ist noch erhalten, wenn auch heute über einem Korpus jüngeren Ursprungs. Bezeichnend für den Schalldeckel sind die S-förmig geschwungenen, mit Vogelköpfen

[5] StAR, Rechenschaftsbuch der Michaelskirche.

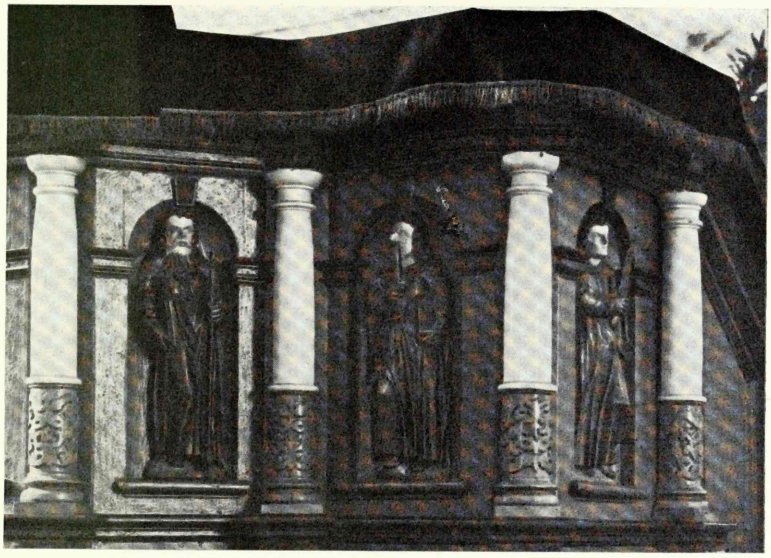


Abb. 81. Lüdert Heissmann: Kanzel in der Kirche zu St. Marien-Magdalenen Kr. Jerwen (um 1645).

abschliessenden Voluten, welche die Krone bilden. Zwischen den Voluten sind mit Figuren gekrönte Aufsätze angebracht.

Eine Arbeit Heissmanns scheint auch die Einrichtung der Kirche zu St. Marien-Magdalenen Kr. Jerwen (Koeru) gewesen zu sein. Um 1645 erhielt diese Kirche einen neuen Altar, eine Kanzel und ein Gestühl, die zum grossen Teil noch erhalten sind [6] (Abb. 80, 81). Altar und Kanzel zeigen Übereinstimmungen mit Heintzes Formen; besonders aber hat der Altar in seinem nüchternen Möbelstil und mit seinen flach geschnitzten Mauresken eine holländische Art, die den Zusammenhang mit Geistmann bezeugt. Auch die grossen Flügel mit ihren gesägten Konturen am Altar und der Baldachin der Kanzel zeigen holländischen Einfluss. Der Baldachin, dessen Voluten mit Vogelköpfen abschliessen, erinnert in seiner

[6] Eine alte Aufnahme, wiedergegeben in R. Guleke Alt-Livland (Leipzig 1896) F. VI, Taf. XV, zeigt den Altar an seinem ursprünglichen Platz. Der Altaraufsatz wurde 1645 verfertigt. Der Patronatsinhaber Kapitän C. Wrede trug die Kosten sowohl für den Altar als für die Kanzel und „die Scheidung zwischen dem Chor, die Kirchenstühle und das höltzerne Chor beym Thurm" (ZAD, CAE 465).

zierlichen, gesägten Architektur an die Kanzel der Nikolaikirche in Pernau. Die Figurenskulptur kommt am besten in den jetzt beseitigten Seitenfiguren des Altars zum Ausdruck. Diese vertreten einen ruhigen, nüchternen Stil.

Heissmann erhielt bald auch Aufträge in der Nikolaikirche. Seine erste Arbeit dort ist die älteste Empore der Kirche, die sich über dem grossen Eingang an der Nordseite befindet. Sie wurde auf Initiative des Kirchenvorstehers Georg von Rentelen errichtet, welcher von 1633 bis zum Januar 1651 die Geschäfte der Kirche führte. Verziert wurde diese Empore hauptsächlich mit Malereien: Apostelbildern und Allegorien in breiten Rahmenfeldern [7]. Auch die dekorativen Formen waren zum Teil gemalt. Die Schnitzereien sind auf die Hängestücke konzentriert, die mit Volutengebilden geschmückt sind, von welchen jedes zweite mit einem Vogelkopf abschliesst. Hier haben wir einen Zusammenhang mit dem Schalldeckel der Kanzel in der schwedischen Kirche. Wie wir uns erinnern, kommt dieses Motiv schon im Repertoire von Heissmanns früherem Prinzipal, Berent Geistmann, vor. Ein besonders beachtenswertes Motiv weisen die seitlichen Vorsprünge der breiten Nischen auf. Die renaissancemässige, architektonisch strenge Arkade ist hier durch ein rein dekoratives Motiv ersetzt, welches ein Zusammenwirken der Details zu erzielen sucht, ein Streben nach einer Synthese von barocker Art.

In dem Anbau, den die Empore an ihrer östlichen Seite 1652 erhielt, sind diese barocken Tendenzen noch gesteigert. Der Meister ist zweifellos derselbe, und in der Hauptsache ist ein Anschluss an die ältere Empore erstrebt worden. Aber statt der kannelierten Pilaster finden wir nun Hermenpilaster, und das Rahmenwerk der Felder ist mehr plastisch betont, mit hervorgehobenem Schlusssteinmotiv. Die Formen der Hängestücke sind in höherem Relief geschnitzt und haben mehr Knorpelcharakter erhalten. Als Konsolen unter dem Rande der Brüstung sind lebensvoll geschnitzte

---

[7] StAR, Denkelbuch der Nikolaikirche. Die Empore wurde wahrscheinlich um 1643 ausgeführt. Die Maler Hans Blum und Hans Weidemann, die in diesem Jahre die Brüstung der kleinen Orgel malten, versahen wahrscheinlich auch deren Empore mit Malereien.

Köpfe angebracht. Ihre weichen, energischen Formen kontrastieren mit dem mehr starren und schweren Rhythmus der Hängestücke. Man sieht deutlich, dass hier ein geübterer und begabterer Meister Heissmann geholfen hat.

Auch in Heissmanns späterer Produktion hat derselbe Mitarbeiter eine grosse, ja sogar dominierende Rolle gespielt. So ist die Empore der Nikolaikirche, welche 1654 datiert ist, ganz und gar durch die lebendigen, phantasievollen Formen dieses Meisters gekennzeichnet. Dennoch haben wir Grund anzunehmen, dass die Arbeit von Heissmann übernommen worden ist, welcher sie einige Jahre später mit einem Paneel unter der Empore fortsetzen sollte [8]. In diesem Zusammenhang erfahren wir den Namen seines Bildhauers — Thiele. Dieser heiratete später Heissmanns Tochter und übernahm nach dessen Tode die Werkstatt.

Die Kanzel in St. Matthäi Kr. Jerwen (Järva-Madise), welche am Anfang der 50er Jahre des XVII. Jahrhunderts gestiftet wurde, hat eine Architektur, die von Heintzes Kanzeln inspiriert worden ist, während im übrigen ihr Gepräge durch eine Tischlerarbeit bestimmt wird, die zweifellos aus Heissmanns Werkstatt stammt; man beachte u. a. die T-förmigen Nischen [9] (Abb. 82). Doch übertreffen die Freiskulpturen (Christus und die Evangelisten) an Qualität bei weitem die übrige Arbeit. Sicherlich ist hier der Bildhauer am Werk gewesen, auf den wir oben hingewiesen und den wir mit Thiele identifiziert haben. Dieselbe charakteristische Figurenskulptur finden wir an verschiedenen Stellen im nördlichen Estland wieder. Sie kommt auch an einigen Kanzeln aus dem Ende der 50er Jahre des XVII. Jahrhunderts im westlichen Estland vor, deren Aufbau Zusammenhang mit Heissmanns Formen zeigt. Wir denken an die Kanzeln in Nuckö (Noarootsi) von 1656, in Röthel (Ridala) vom selben Jahr, auf Worms (Ormsö) von 1660 und die in St. Jakobi Kr. Pernau (Pärnu-Jaa-

---

[8] Vgl. Anm. 4.

[9] Über der Kanzeltür befinden sich die Wappen von Schrapfer und Taube, d. h. Adam Johann Schrapfer (gestorben 1655) und Anna Elisabeth Taube (verheiratet 1647). Die Kanzel ist also wahrscheinlich zwischen diesen Jahren entstanden. (Hinweis von Dr. M. Wrangell.)



Abb. 82. Lüdert Heissmann: Kanzel in der Kirche zu St. Matthäi Kr. Jerwen (Järva-Madise). Skulpturen von Elert Thiele (um 1652—55).

gupi) aus ungefähr gleicher Zeit. Alle haben Schalldeckel derselben Art wie Heissmanns Kanzel in der schwedischen Kirche; die Brüstungen sind nach demselben System aufgebaut, das wir an den Emporen der Nikolaikirche kennengelernt haben. Man sieht indessen deutlich, dass bei diesen Arbeiten der Bildhauer die führende Rolle innegehabt und seit dem Ende der 50er Jahre die Werkstatt geleitet hat. Der mehr handwerksmässige Einschlag, den wir an den Kanzeln wahrnehmen, ist somit den weniger qualifizierten Werkstattgehilfen zuzuschreiben. Zu diesem Bildhauer, Elert Thiele, der einer der bemerkenswertesten Holzbildhauer in Estlands Kunstgeschichte zur Zeit des Barocks ist, kommen wir in einem späteren Zusammenhang zurück.

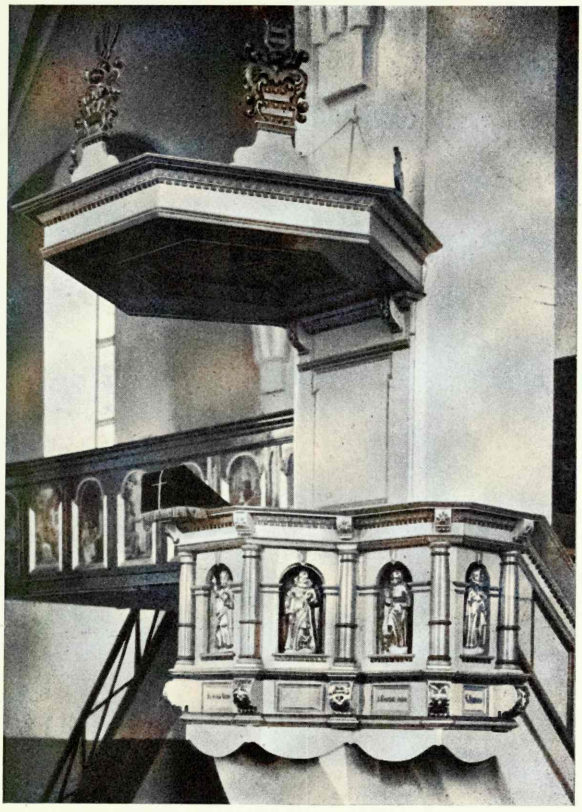


Abb. 83. Lüdert Heissmann: Kanzel in der Kirche zu Mynämäki, Finnland.

Die Kanzel in der Pfarrkirche Mynämäki in Finnland, die wir schon im Zusammenhang mit der von Heintze ausgeführten Kanzel in Taivassalo erwähnten, ist sicher auch eine Arbeit Heissmanns, denn sie ist mit der Kanzel in St. Matthäi Kr. Jerwen beinahe identisch (Abb. 83). Die Kanzel, die schon im Jahre 1641 von einem gewissen Kursel gestiftet wurde, besitzt Figuren, die nichts mit Thiele zu tun haben, aber grosse Verwandtschaft mit den Evangelisten der Kanzel zu Kreuz zeigen [10].

[10] Cleve op. cit. 154.

Tobias Heintze war bisweilen mit Aufträgen derart überlaufen, dass es ihm nicht möglich war, alle selbst zu erledigen. Einfachere Sachen konnte er seinen Gehilfen in der Werkstatt überlassen, aber wenn es sich um grössere Aufträge und plastische Arbeit handelte, lagen die Dinge anders. So erfahren wir von einer Verabredung Heintzes 1638 mit dem Bildhauer Hans Wentzel, dass dieser eine Arbeit für eine Kirche in Reval ausführen sollte [1]. Wir wissen davon, weil Wentzel die Arbeit so verzögerte, dass die Angelegenheit vor Gericht gebracht wurde. Dabei stellte sich heraus, dass Wentzel die Arbeit „an Bildern und Schnitzwerk solcher Gestalt, wie er mit Tobias Heintze abgeredet", auf sich genommen und dass er schon Handgeld erhalten hatte. Der Auftrag, um den es sich handelte, war ganz sicher die Brüstung des kleinen Orgelchors in der Nikolaikirche, der im September 1639 fertig war [2]. Der Chor wurde nebst der Orgel am Anfang des XIX. Jahrhunderts von seinem Platz entfernt, aber die Brüstung ist noch erhalten. Sie befindet sich jetzt an der Kirchenwand unter dem grossen Orgelchor (Abb. 84). Die Architektur der Brüstung zeigt, dass Heintze damit zu tun gehabt hat. Dagegen weichen die dekorativen Formen ebenso wie die figurale Skulptur in hohem Grade von der Formensprache dieses Meisters ab.

Die Brüstung wird von kurzen stämmigen Kolonnetten mit hängenden Tüchern um den Schäften und maskenverzierten Füssen gegliedert, die auf Konsolen mit grinsenden Masken ruhen. Zwischen den Kolonnetten befinden sich Nischen von Füllungen umrahmt, die von flachgeschnittenen Knorpelranken gebildet werden. In den Nischen stehen weibliche Allegorien, und zwar: 1) Astronomica, 3) Historica, 4) Musica, 5) Arithmetica und 6) Dialectica. Die zweite und die siebente Figur sind

[1] StAR, Niedergerichtsprotokoll 15. 2., 28. 5. und 6. 8. 1638.

[2] StAR, Denkelbuch der Nikolaikirche: „Ao 1639 . . . hab ich Jurgen von Rentelen . . . diese Orgel etwas aufschrauben undt ein ‚gunsttrib' wegen der musicanten verfertigen auch von neuhen vorkleiden undt verpannelen lassen . . . Ao 1643 im Sommer diese Neuhe Panel undt Structur des Orgels durch Hans Blom und Hans Weideman mahlen undt allerhandt farben, silber undt Golde wie der Augenschein bezeuget stafieren lassen."

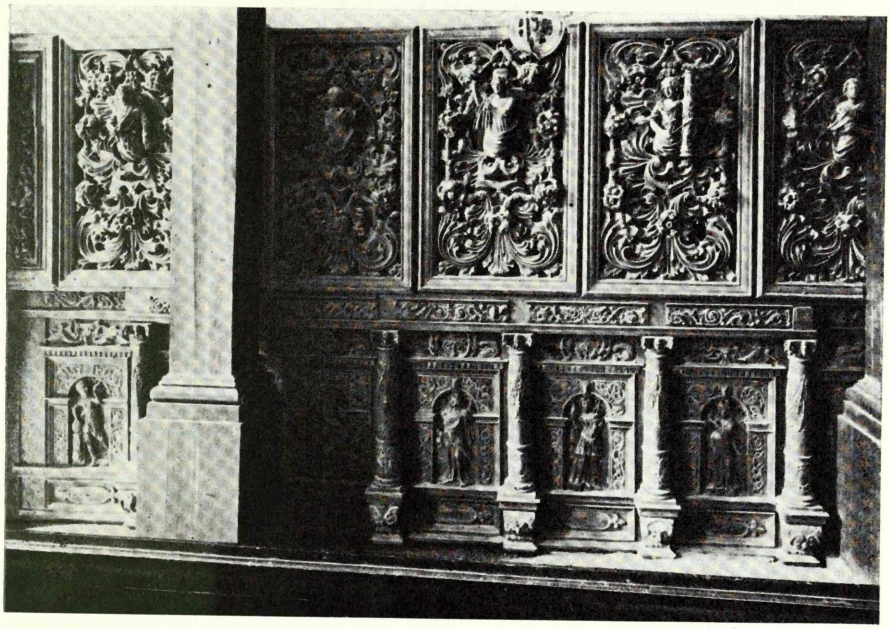


Abb. 84. Geschnitzte Brüstung (1639) und Füllungen (um 1700) in der Nikolaikirche, Reval. Die ältere Arbeit (unten) von Hans Wentzel, die jüngere von Joachim Armbrust.

durch die Pfeiler verdeckt, aber wahrscheinlich haben sie Geometrica, Grammatica oder Rhetorica dargestellt. In der üblichen Anordnung der artes liberales ist die Historica an die Stelle einer der letztgenannten Figuren getreten. Die Musik steht also in der Mitte, von den Repräsentantinnen der Wissenschaften umgeben [3]. Die Faltenbehandlung steht ebenso wie die Gestalten unter dem Einfluss der antikisierenden Renaissancetradition. Die Figuren haben durch Spielbeinstellungen und Kontraposten einen labilen Charakter erhalten. Sie unterscheiden sich in hohem Grade von dem unklassischen und erregten figuralen Stil, den Heintze vertrat (Abb. 85). Wahrscheinlich gehen sie auf graphische Vorlagen niederländischen Ursprungs zurück. Für eine solche Vermutung spricht u. a. die Tatsache, dass der lübische Bildschnitzer Michael

[3] Vgl. R. van Marle Iconographie de l'art profane II (Haag 1932) 204 ff.



Abb. 85. Hans Wentzel: Ehem. Orgelbrüstung in der Nikolaikirche Reval (1639). Teilstück.

Sommer dieselbe Vorlage benutzt hat, als er 1627 und 1628 an der grossen astronomischen Uhr in der Domkirche zu Lübeck arbeitete [4]. Die Darstellung der Astronomie, die sich dort findet, ist genau dieselbe wie die des Orgelchors (Abb. 86 und 87). Wie bei Sommer sind auch bei Wentzel die dekorativen Formen entwicklungsmässig fortgeschrittener als der figurale Stil. Das Knorpelwerk dominiert schon, mit grinsenden Masken kombiniert. Deutlich ist aber, dass die Entwicklung des neuen Ornaments erst gerade begonnen hat. Die Formen sind noch ziemlich dünn und wenig elastisch, die Giebelformen, die ein Bestandteil der Nischenbekrönung sind, haben ihre Tektonik noch nicht ganz verloren, in den Ranken um die Nischen klingt die Blätterranke nach. Dasselbe gilt von den Füllungen des Frieses. Lässt sich also der Zusammenhang mit einer älteren Auffassung deutlich erkennen, so liegt es doch zugleich klar zutage, dass die Bestrebung, etwas Neues zu erreichen, vorherrschend ist. Die Knorpelverschlingungen, die Masken der Konsolen und die phantasiereichen Motive der Nischenbekrönungen sind von einem dynamischen Leben erfüllt, das eine organische Weiterentwicklung zu noch grösserem Reichtum verheisst. Sie schliessen sich an das Vorlagewerk an, das zuerst den Knorpel beliebt machte, nämlich die zwei Bände, die

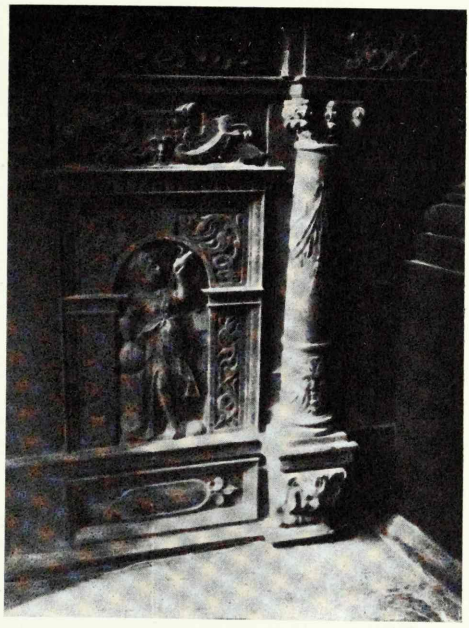


Abb. 86. Hans Wentzel: Astronomica an der ehem. Orgelbrüstung. Nikolaikirche, Reval.

[4] Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck III : 1, 157.

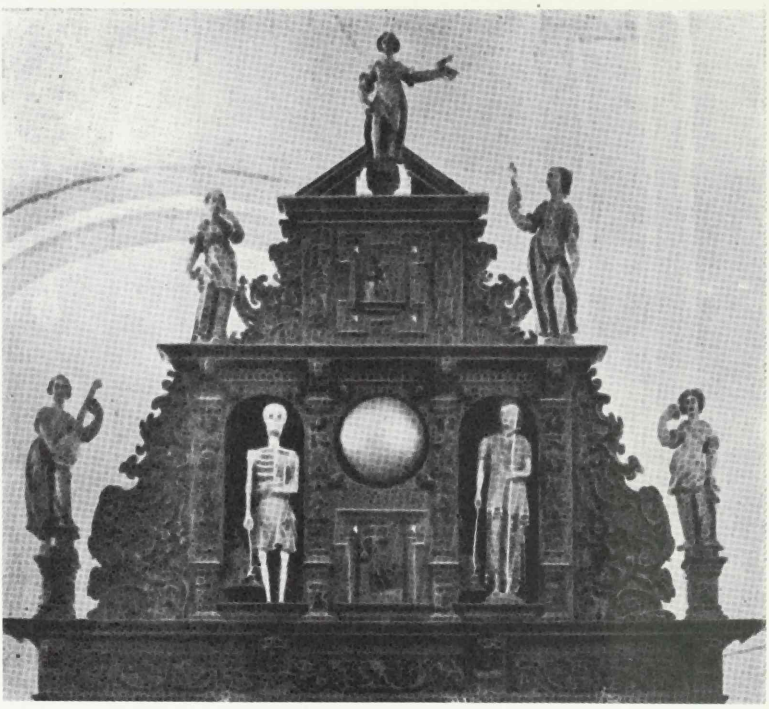


Abb. 87. Lübeck, Dom. Oberteil des Uhrwerks mit Schnitzwerk von Michael Sommer (1627—28).
(Nach Inv. Lübeck.)

in Braunschweig 1621 und 1622 von Gottfried Müller herausgegeben wurden. Müller — selbst wahrscheinlich kein Kupferstecher — war 1620 von Hamburg nach Braunschweig gekommen [5]. Wer die Vorlagen seiner Compartiments gestochen hat, wissen wir vorläufig nicht. Wentzels Formen haben nicht die weiche Üppigkeit der Vorlagen, kommen ihnen jedoch an Phantasiereichtum etwa gleich.

Was die Grundhaltung des Chors betrifft, so verspüren wir in den Proportionen der Kolonnetten usw. Verwandtschaft mit der

[5] Zülch op. cit. 110 ff. Vgl. hierzu R. Oertel Ein Künstlerstammbuch vom Jahre 1616, Jahrbuch der preuss. Kunstsamml. 1936 (Berlin 1936) 98 ff. und Th. Riewerts Gottfridt Müller und die Künstler in seinem Stammbuch, ibidem 1937, 195 ff.

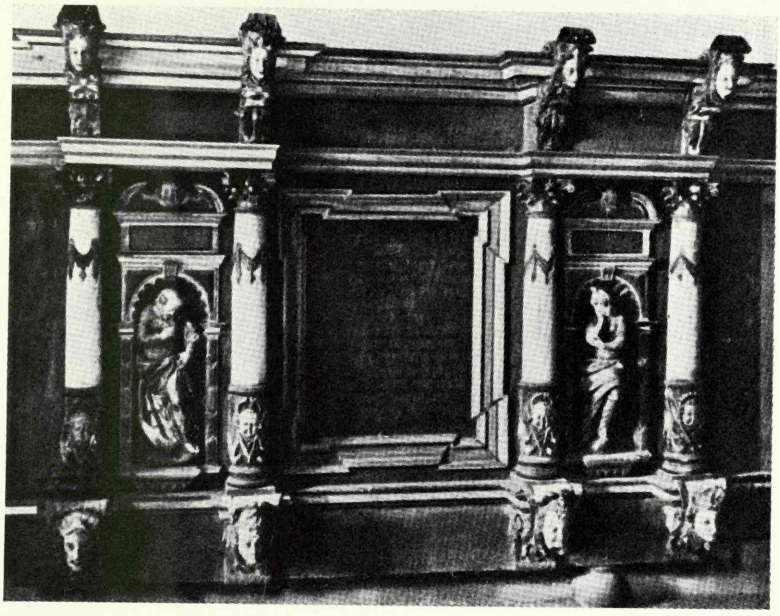


Abb. 88. Epitaph des Friedrich Montfort (1602). Dom zu Königsberg.

(Nach Ulbrich.)

Produktion Heintzes. Dieser hatte ja auch mit der Arbeit zu tun. Hier kommen aber neue Elemente hinzu, wie die Tücher der Schäfte und die Verzierung der Unterschäfte. Ähnliche Formen kommen oft in Ostpreussen vor, wo Kolonnetten dieses Typs sehr häufig sind. Wir weisen auf das Denkmal des Friedrich Montfort (gestorben 1602) und seiner Gattin Agnes Werner (gestorben 1618) im Dom zu Königsberg hin [6] (Abb. 88). Hier finden sich Kolonnetten von genau derselben Art mit hängenden Tüchern und maskenverzierten Unterschäften, und dazu kommt, dass auch die Figurenskulptur derselben Gattung angehört.

Schon in den Werken Heintzes liess sich ein Zusammenhang mit Ostpreussen nachweisen. Auch Wentzel scheint aus Kurland gekommen zu sein, wo ja die Verbindungen mit dem südlichen

[6] Ulbrich op. cit. 83.



Abb. 89. Hans Wentzel: Schalldeckel der Kanzel in der Kirche zu Kegel.

Nachbarland besonders eng waren. 1639 wird nämlich ein Hans Churländer erwähnt, der Ratsdiener war, und da Hans Wentzel während der folgenden Jahre diese Stelle bekleidete, dürfte er mit jenem identisch sein [7].

Wahrscheinlich hat Wentzel nicht nur an dem Chor der Nikolaikirche mit Heintze zusammen gearbeitet. Schon vorher dürfte er, wie oben erwähnt, an der Kanzel der Kegeler Kirche tätig gewesen sein. Ein Teil der Figuren und vor allem das Vorderstück des Schalldeckels zeugen dafür, das sie von Wentzel geschaffen sind (Abb. 89).

Den Namen Wentzels finden wir oft in den Revaler Ratsprotokollen seit dem Anfang der 40er Jahre des XVII. Jahrhunderts. Da er im Dienst des Rates stand, haben wir Grund zu vermuten, dass er auch mit Arbeiten für die Stadt betraut wurde.

Im Revaler Rathaus wird ein Bruchstück von einer Holzskulptur aufbewahrt, die früher als Türbekrönung gedient hat (Abb. 90).

---

[7] StAR, Niedergerichtsprot. 6. 2. 1639, 26. 8. 1641, 20. 1. 1643: „Hans Bildthauwer Rahtsdiener" u. a. Ratsprot. 11. 2. 1643: „Johan der Bildthauer, unser Rahtsdiener" u. a.

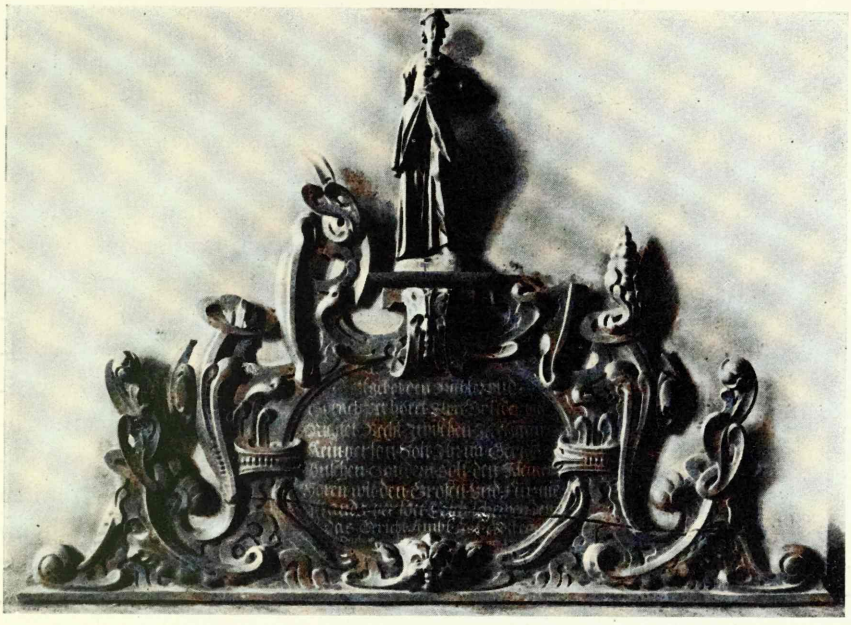


Abb. 90. Hans Wentzel: Ehem. Türbekrönung. Rathaus, Reval (1646).

Sie ist 1646 datiert. Eine ovale Inschrifttafel ist in Knorpelformen gefasst, deren Keulenschwünge auf der einen Seite mit einem grotesken Profil versehen sind, auf der anderen in zapfenähnliche Spitzen auslaufen. Hier finden wir also denselben Formenschatz, der den Orgelchor kennzeichnete, nur etwas entwickelter. Das Motiv ist eine Variation des Kegeler Schalldeckels. Die Inschrifttafel wird von einer Justitia gekrönt, deren kleiner Kopf und deren hochsitzende Brüste und Gewandung verraten, dass sie zu derselben Gattung gehört wie die Allegorien des Orgelchors. Obschon Wentzel als Ornamentschnitzer auf der Höhe seiner Zeit stand, war seine figurale Skulptur an das Ideal des höfischen Manierismus gebunden.

Ein Entwurf im Revaler Stadtarchiv weist mit den soeben besprochenen Monumenten so grosse Übereinstimmungen auf, dass er Wentzel zugeschrieben werden muss (Abb. 91) [8]. Der Ent-

[8] StAR, Bo 13.

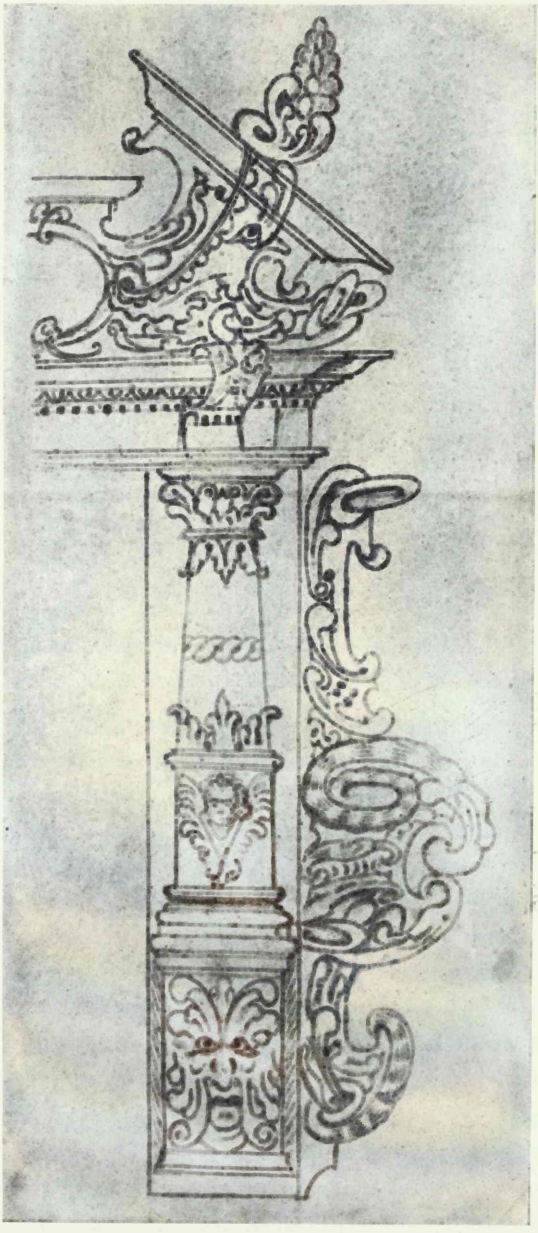


Abb. 91. Hans Wentzel: Musterzeichnung. Stadtarchiv, Reval.

wurf stellt das Feld eines Paneelwerkes, eines Epitaphs oder dergleichen dar. Die Kolonnetten stimmen mit denen des Orgelchors überein. Der Maske an dem Postament entsprechen ähnliche an den Sockelkonsolen der Emporenbrüstung. Die Bekrönung mit ihrem gebrochenen Giebel haben wir auch dort kennengelernt; hier finden wir ausserdem das groteske Profil und die zapfenähnlichen Spitzen von der Türbekrönung im Revaler Rathaus. Das Knorpelwerk der grossen, geschmeidigen Seitenvoluten lässt den Zusammenhang mit den Müllerschen Compartimenten deutlich erkennen.

1641 verfertigte „Hans der Bilthauer" einige Rahmen für die Schwarzhäupter[9]. 1646 reichte Wentzel beim

[9] Archiv der Schwarzhäupter, Reval, E 3.

Rat eine Bittschrift ein; danach hatte er seit dreiviertel Jahren ein krankes Bein. Kein Arzt hatte ihm helfen können, so dass er in ein Bad nach Deutschland fahren wollte, um dort wiederhergestellt zu werden. Er bittet um Geld für die Reise [10]. Ob sein Gesuch genehmigt wurde, wissen wir nicht. Jedenfalls scheint eine schwache Gesundheit seiner Laufbahn ein Ende gemacht zu haben. Er endete in Armut.

---

[10] StAR, Bf 35, 15. 9. 1646. Eine neue Bittschrift wurde 26. 7. 1648. eingereicht. Ihm wurden dann 5 Taler aus der Hilfskasse bewilligt (Ratsprot.).

Der Knorpelstil in seiner Blüte.

Bogislaus Rosens Meister.

Franz Hoppenstätt.

In den 40er Jahren des XVII. Jahrhunderts gelangt die Knorpelornamentik in Estland zu voller Blüte. Das Zögern, das wir noch bei Wentzel fanden, ist verschwunden und in weichen, üppigen, organisch wachsenden Formen dringt der Knorpel vor, bleibt nicht Ornament in Füllungen und um Nischen, sondern baut nun selbst die Gegenstände auf. Der architektonische disziplinierte Körper verwandelt sich in etwas Organisches; in sich ringelnden, wogenden, sich krümmenden Gebilden wächst der Knorpel empor und erhält dadurch noch mehr Leben, dass er in seinen Kurven Putten birgt und Köpfe und Halbgestalten wie Früchte an seinen Spitzen trägt.

Zu den ersten und stattlichsten Beispielen dieses voll ausgebildeten Knorpelstils gehören einige kostbare Werke, die von Bogislaus Rosen am Ende der 40er und am Anfang der 50er Jahre des XVII. Jahrhunderts gestiftet worden sind. Wir haben Rosen schon kennengelernt; er war es, der Heintze den ersten grösseren Auftrag in Estland gab, nämlich die Kanzel in der Nikolaikirche. Durch die Bestellungen, die er nun macht, fügt er der Geschichte der estländischen Holzplastik ein weiteres wichtiges Blatt hinzu. Diese Arbeiten stehen einander stilistisch sehr nahe; sie sind aber von zwei verschiedenen Bildhauern, Franz Hoppenstätt und Andreas Michaelson (Michaelis), ausgeführt.

Wie wir uns erinnern, arbeiteten im Jahre 1648 Tobias Heintze und seine Gehilfen in Rosens Auftrag in der Kirche zu

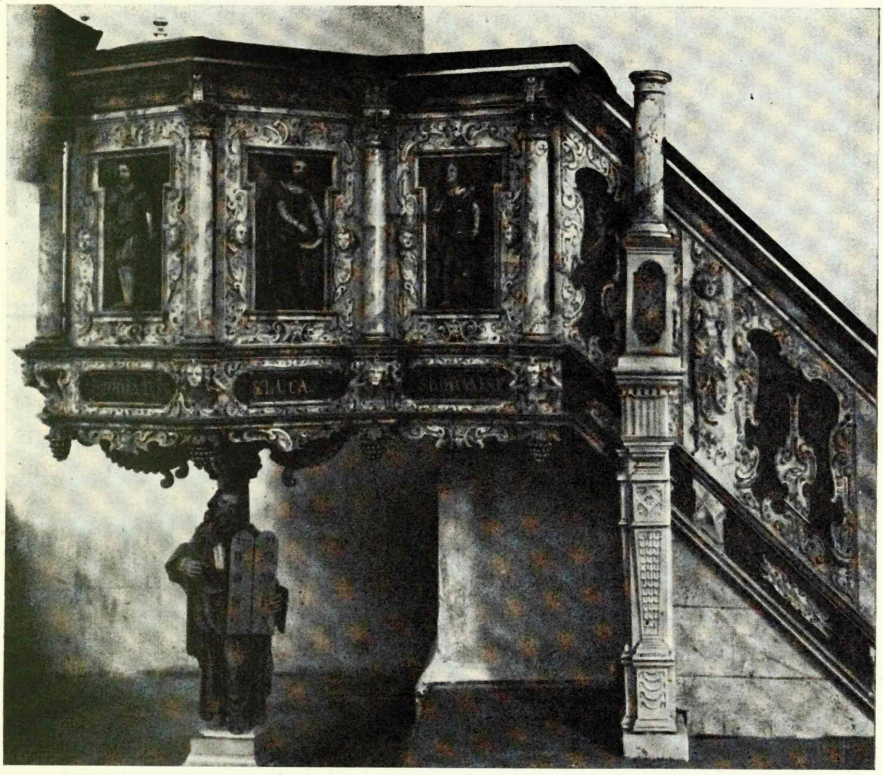


Abb. 92. Franz Hoppenstätt: Kanzel in der Kirche zu St. Johannis Kr. Jerwen (Järva-Jaani, 1648).

St. Johannis Kr. Jerwen. Er führte dort u. a. einen Triumphbalken mit dazugehörigem Kruzifix sowie das Gestühl aus. Zur selben Zeit schenkte Rosen der Kirche eine neue Kanzel (Tafel XIII, Abb. 92) [1]. Sie ist nicht Heintzes Arbeit; das erkennt man beim ersten Blick auf ihre Formen. Ein anderer Meister muss hier gewirkt haben. Wir haben Grund anzunehmen, dass es Franz Hoppenstätt war, von dem wir wissen, dass er Beziehungen zu Heintzes

[1] St. Johannis Kr. Jerwen, Kirchenarchiv. Eine von Rosen selbst geführte Rechenschaft über die Arbeiten in der Kirche 1644—49 enthält u. a. folgenden Passus: „Den Cantzell oder Predigerstuhl habe ich zu der Ehre Gottes undt der Kirchen Zierde verehret".

Stiefsohn, Christoffer Weidemann, hatte [2]. Der einzige, der ausser Hoppenstätt in Frage kommen könnte, war Michaelson, und auf diesen können wir mit recht grosser Wahrscheinlichkeit eine zweite Gruppe von Kunstwerken zurückführen. Hoppenstätt und Michaelson sind nämlich die einzigen Bildhauer, welche für diese Zeit in Frage kommen.

Die Kanzel vertritt einen anderen Typus als den von Heintze eingeführten. Das Leistenwerk und das architektonisch betonte Feld sind durch weiche, bewegliche Ornamente ersetzt worden. Das Konstruktive und Additive ist verschwunden; statt dessen sieht man eine mehr plastische Komposition, der das weiche, bewegliche Knorpelornament überall sein Gepräge gibt. Besonders gilt das vom Baldachin, dessen pompöse Kuppel gleichsam in die Höhe gewachsen ist. Das Korpus ist durch Kolonnetten eingeteilt; aber statt der Nischen sind T-förmige Felder angebracht, umgeben von Knorpelkränzen, aus denen Engelsköpfe hervorschauen. Kleine Atlanten in Halbfigur sind an die Stelle der Sockelkonsolen getreten. Der Christus und die Evangelisten, die in den Feldern stehen, sind dagegen ganz grob geschnitzt und wohl von einer anderen Hand ausgeführt. Am besten sind der Salvator und die stützende Mosesfigur unter dem Korpus. Die Hermenpilaster, welche die Treppenbrüstung und die mit einem Gemälde geschmückte Täfelung an der Wand zieren, tragen dagegen das Gepräge desselben weichen und geschmeidigen Formgefühls wie die Ornamente. Die Tür wird von Hermenpilastern mit Knorpelranken in Basrelief flankiert (Abb. 93).

Der Ornamentstil, welcher der Kanzel das Gepräge gibt, ist nahe verwandt mit den Formen, die in Friedrich Unteutschs „Zieratenbuch" vorkommen, dessen erster Teil ca. 1650 erschien [3]. Kopien nach diesem Werk kommen somit nicht in Frage; doch waren ähnliche Vorlagen wohl schon früher bekannt. Unteutsch, der aus Berlin stammte, war neun Jahre auf der Wanderung, bis er sich 1628 in Frankfurt a. M. niederliess. Hier hat er fleissig als Tischler gearbeitet und ist 1670 gestorben. Die in seinen

---

[2] 1655 wurde ein Kind des Bildhauers unter Christoffer Weidemanns Stein in der Nikolaikirche begraben (StAR, Olai Totenbuch 1603—84, S. 423).

[3] Zülch op. cit. 115 ff.

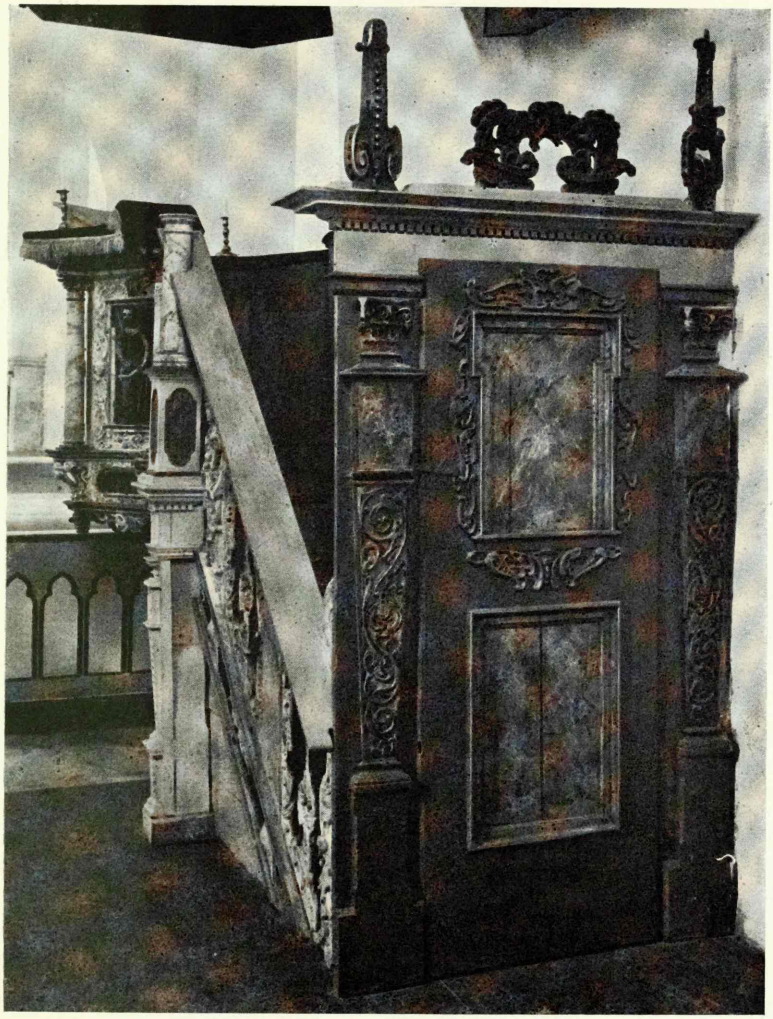


Abb. 93. Kanzeltür in der Kirche zu St. Johannis Kr. Jerwen.

Musterbüchern veröffentlichten Motive gehören somit schon der Zeit um 1630—40 an. Verglichen mit Müllers blattartigen Formen zeichnet sich Unteutschs Knorpelwerk durch kleinere Kurven aus. In seinen Vorlagen ist es fast immer verbunden mit Hermen, Engelsköpfen und Freiskulpturen; also die gleiche Motivkombination wie an der Kanzel in St. Johannis Kr. Jerwen.

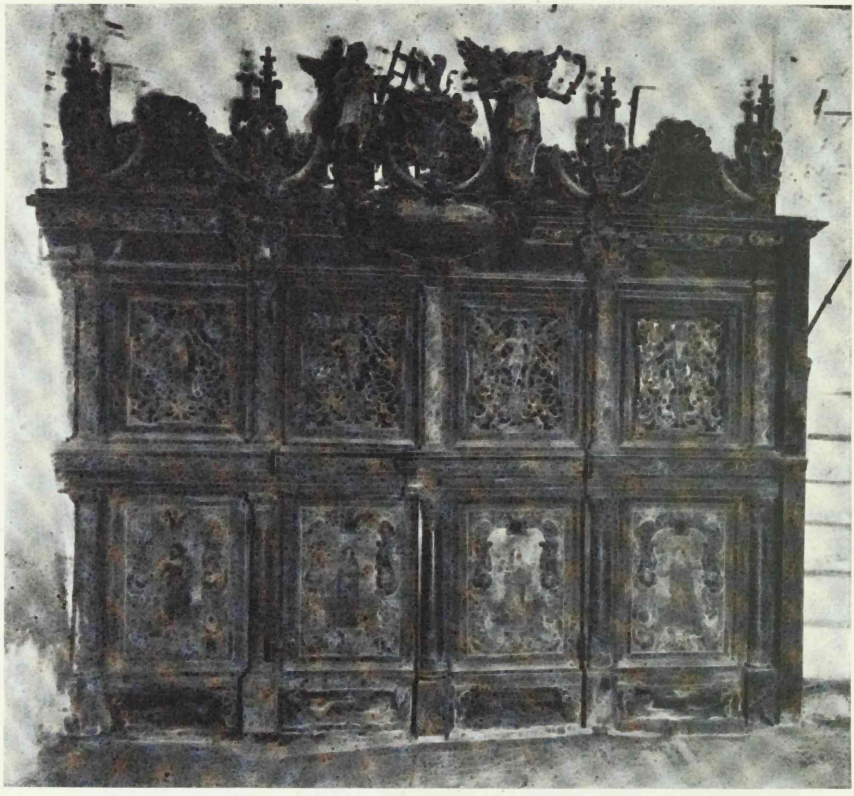
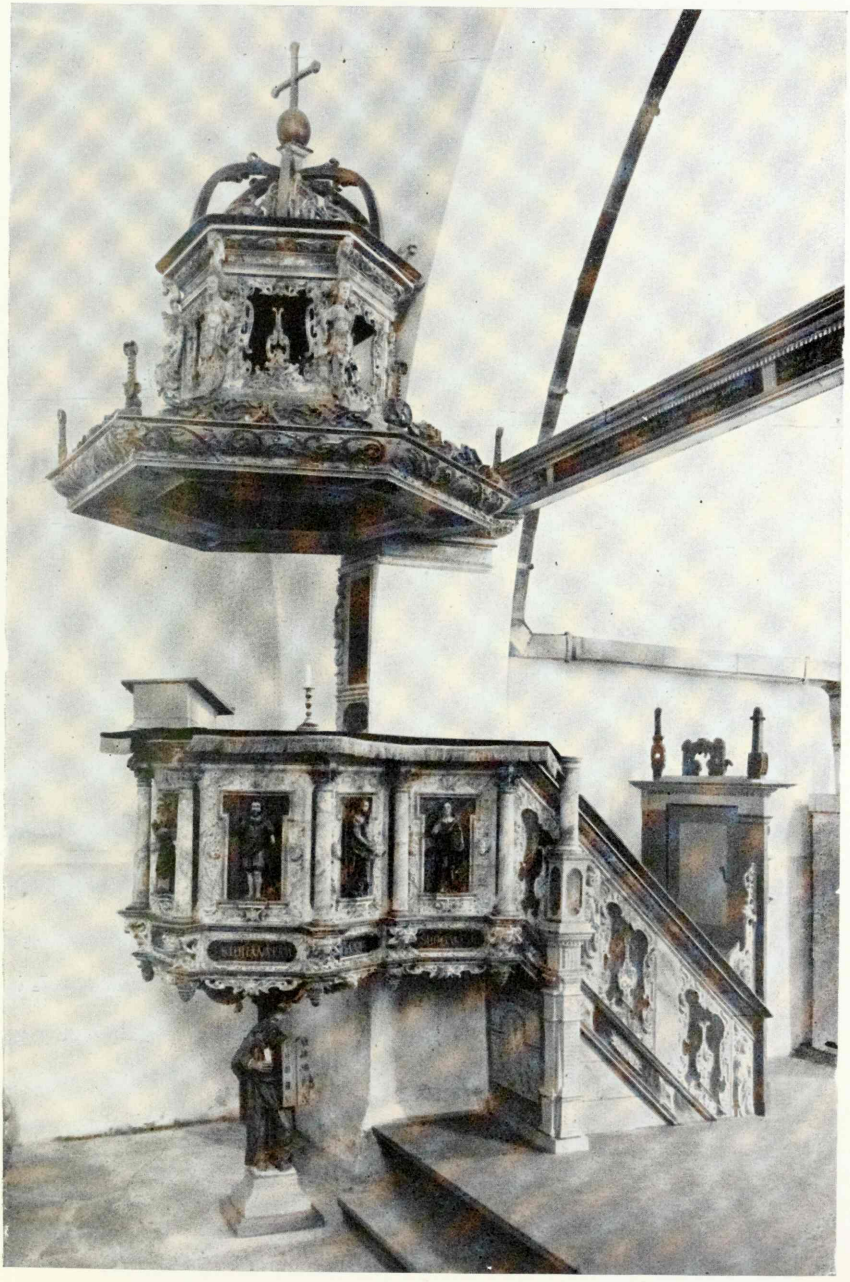


Abb. 94. Franz Hoppenstätt: Geschnitzte Holzwand vor der Grabstätte Bogislaus Rosens (1655). Nikolaikirche, Reval.

Die Kanzel war ursprünglich in dunklen Farben mit Goldeinschlag gehalten. 1771 erhielt sie eine graue Marmorierung und die Figuren ein helles, farbenfrohes Kolorit [4]. Als der Fussboden des Chors erhöht wurde, wurde ein Teil der Treppe abgebrochen.

In denselben Formen wie die Kanzel ist die geschnitzte Holzwand ausgeführt, die Bogislaus Rosens Grabstätte in der Nordkapelle der Nikolaikirche abgrenzt (Tafel XIV, Abb. 94). Die Schranke trägt ausser den Wappen von Rosen und seinen beiden Gemahlinnen eine Kartusche mit folgender Inschrift: „Anno 1655

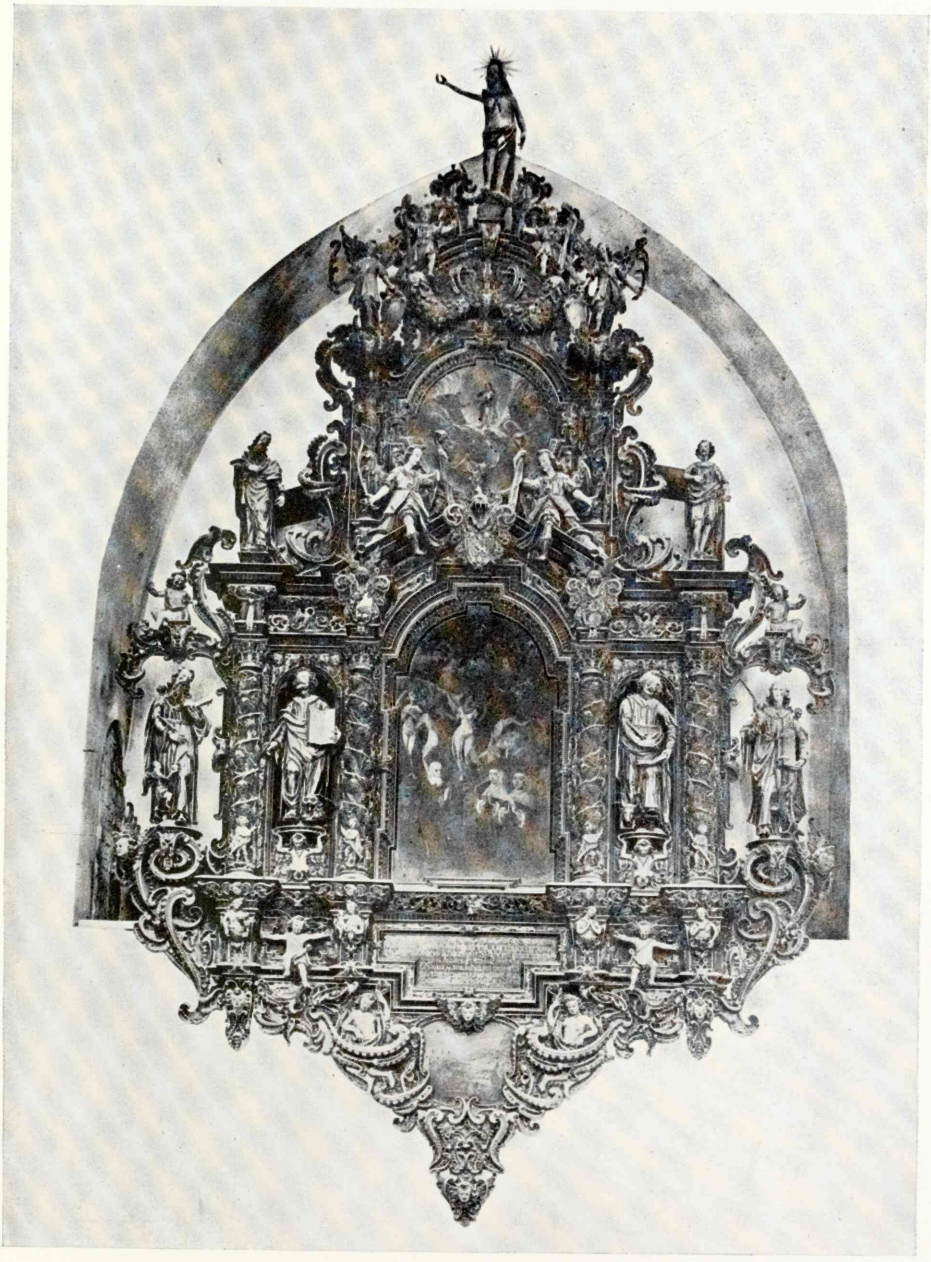
[4] St. Johannis Kr. Jerwen, Kirchenarchiv, Kirchen-Conventsprotokolle, 23. 5. 1771.



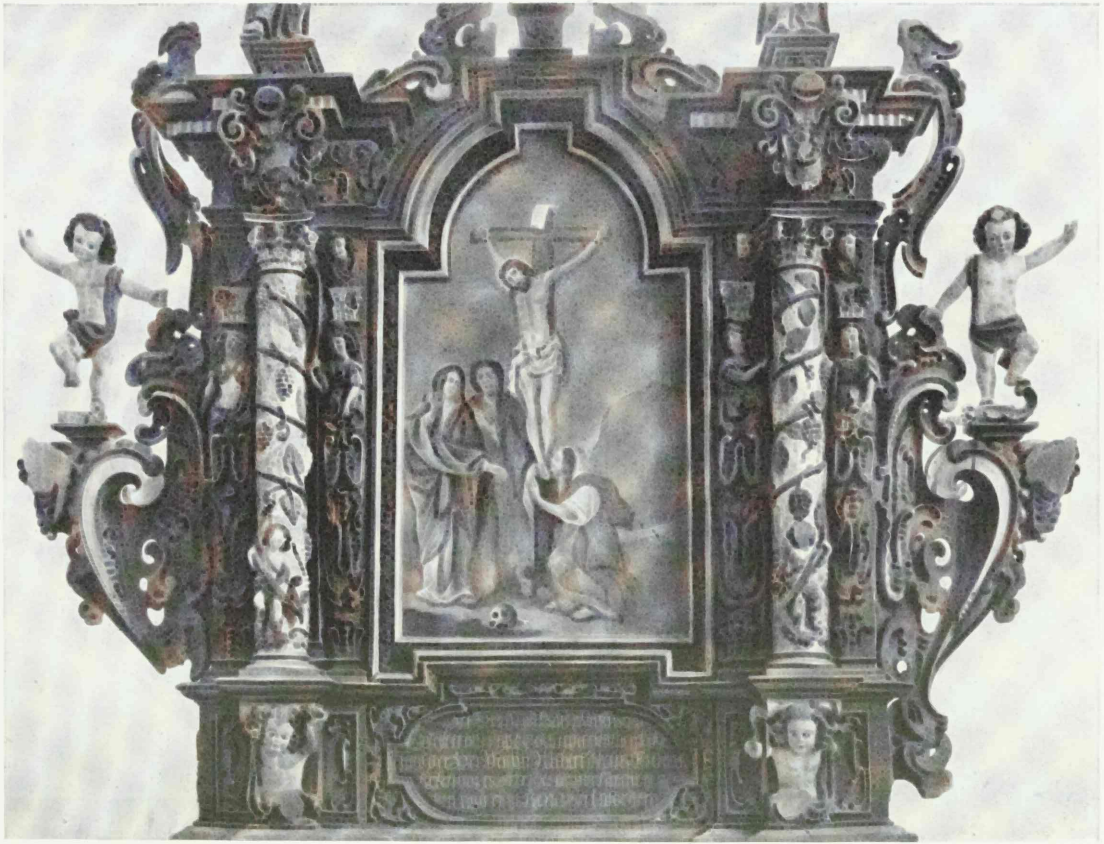
Tafel XIII. Franz Hoppenstätt: Kanzel in der Kirche zu St. Johannis Kr. Jerwen (1648).



Tafel XIV. Franz Hoppenstätt: Geschnitzte Holzwand vor der Grabstätte Bogislaus Rosens (1655), Nikolaikirche, Reval. Ausschnitt.



Tafel XV. Andreas Michaelson: Epitaph des Bogislaus Rosen (1651), Nikolaikirche, Reval.



Tafel XVI. Andreas Michaelson: Altaraufsatz in der Kirche zu St. Johannis Kr. Jerwen (um 1654).

den 2 July hat der Wolledler, Gestrenger, Vester und Mannhafter H. Bogislaus Rosen, Erbgesessen auf Kaltenbrunn und Rosenhagen, Ihr. Königl. Mayt. Wolbedienter Stadthalter auf Kapury dieses setzen lassen." Die Schranke, die eine Höhe von ca. 3 m und eine Breite von 3 m hat, besteht aus zwei Kolonnettenreihen; zwischen den weinlaubumwundenen Kolonnetten der oberen Reihe ist das Feld durchbrochen, und in dem à jour geschnitzten Rankenwerk stehen Putten mit den Werkzeugen des Leidens Christi. Die untere Reihe zeigt dieselben Motive wie die Kanzel in St. Johannis Kr. Jerwen: die Kolonnetten sind vom gleichen Typus, mit einem Blätterkranz oben und unten, und auch die Felder werden vom selben Rahmenwerk eingefasst. Die Felder, welche die Kardinaltugenden zeigen, sind gemalt. Sehr lebensvoll ist die Krönung der Schranke. Die Kolonnetten klingen aus in Knorpelobelisken, welche denen an der Kanzel in St. Johannis Kr. Jerwen gleichen; zwischen diesen sind gebrochene Giebel mit palmettengekrönten Masken angebracht. Den Schild in der Mitte flankierend posieren zwei Cherubim mit der Kreuzesleiter und dem Schweisstuch, ein Motiv, das in dieser Form bei Unteutsch vorkommt [5]. Ihre Ausführung ist schwungvoll und sicher. Ähnliche Figuren kommen auf dem einige Jahre früher ausgeführten Rosen-Epitaph vor. Auch die weinlaubumwundenen Kolonnen finden wir dort. Ein derartiges durchbrochenes Schrankenwerk findet sich nur selten. Zum Vergleich führen wir die etwas später entstandene Taufkammer in der evangelischen Neurossgärterkirche in Königsberg (1652) an, vielleicht ein Werk von Michael Döbel d. Ä. [6]. Die Formen sind hier übrigens jüngeren Datums, und die ganze Anordnung ist schrankartig.

Ausser diesen zwei bedeutenden Arbeiten, die mit einem Zwischenraum von recht vielen Jahren entstanden sind, können wir dem Meister nur noch eine Arbeit zuschreiben, und zwar eine von geringerem Umfang. Wir meinen die geschnitzte Tür, die das Haus Langstr. 71 schmückt (Abb. 95). Diese Tür, die in einem gotischen Portal angebracht ist, ist mit Schnitzereien derselben Art wie Hoppenstätts eben erwähnte Arbeiten verziert. Besonders

---

[5] Vgl. Zülch op. cit., Abb. 151, 152.

[6] Ulbrich op. cit. 239.

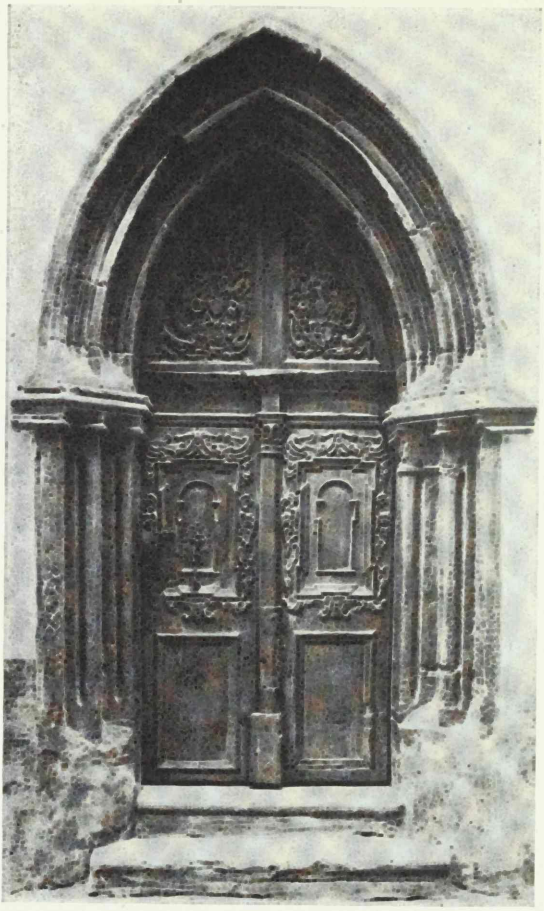


Abb. 95. Franz Hoppenstätt: Geschnitzte Tür, Langstr. 71, Reval.

im Rahmenwerk um die Türspiegel finden wir dieselben charakteristischen Gebilde. In das Lünettenfeld sind die Wappen der damaligen Eigentümer in ein Ornamentwerk hineinkomponiert, in dem kräftige Keulenschwünge den Rhythmus angeben. Auch einige Gruppen des Gestühls der Nikolaikirche haben Seitenlehnen mit einer an Hoppenstätts Repertoire erinnernden Ornamentik.

Sicherlich ist vieles von Hoppenstätts Arbeiten verlorengegangen. Ist doch sowohl das Inventar der Domkirche als auch das der Olaikirche zerstört. Beide Kirchen hatten in den 40er Jah-

ren des XVII. Jahrhunderts neue Kanzeln erhalten. Die Kanzel der Domkirche war ein Geschenk des 1646 verstorbenen Statthalters Philipp Scheiding, während die der Olaikirche von Bernhard Scharenberg gestiftet war, der auch den Altar der Kirche in Kegel geschenkt hat [7]. Schon 1642 hatte er der Olaikirche eine Kanzel im Werte von 1000 Talern versprochen, und als er 1645 starb, hinterliess er ein bedeutendes Vermögen, aus welchem viele Legate vorgesehen waren, darunter auch eins für eine Kanzel in der Olaikirche. Zu diesem Zweck sollte ein Bildhauer aus Riga verschrieben werden [8]. Vielleicht war das Hoppenstätt, welcher ja einige Jahre später in St. Johannis Kr. Jerwen mit einer ganz neuen und modernen Form einer Kanzel auftritt. In Lettland haben wir in Schleck und Edwahlen einen Baldachintypus gefunden, der eine grosse Ähnlichkeit mit dem Hoppenstätts hat. Hoppenstätt, der durch seine Verheiratung 1653 Bürger in Reval wurde, stammte aus Bremen, einer Heimstätte des nordischen dekorativen Barockstils [9]. Verwandt mit ihm war ganz sicher Servas Hoppenstede, der seit 1618 in Bremen eine Reihe grösserer Arbeiten ausführte und dort im Oktober 1652 starb [10]. Wir wissen, dass Hoppenstätt 1655 als Gesellen einen Bildhauer mit Namen Paul Albrecht hatte, den ihm jedoch Andreas Michaelson wegnahm [11].

---

[7] G. Sommelius Regiae Academiae Gustavo-Carolinae sive Dorpato-Pernaviensis Historiae (Lund 1790—96) 107 f. In der Olaikirche, wo Scheiding begraben wurde, setzte er ein Epitaph auf. E. von Beeck Zwo Christliche Leichpredigten . . . da der Cörper des . . . Herrn Philippi von Scheiding . . . hat sollen . . . beygesetzet werden . . . (Revall 1647),

[8] ZAD, RiAE ko 144 : 1, Samsons Auszüge. StAR, Ratsprot. 11. 1. 1642. Im Jahre 1645 geriet der Maler Albrecht von Hembsen in Konflikt mit der Witwe Peter Wicherts wegen seiner Arbeit an einer Kanzel (StAR, Bf 33).

[9] Das Revaler Bürgerbuch II.

[10] Bremen, Stadtarchiv, Amtspapiere; J. Focke Bremische Werkmeister aus älterer Zeit (Bremen 1890) 91. — Ein Casper Hoppenstede, Bildschnitzer aus Arendsee, machte 1674 und 1679 die Kanzeln in Rochau und Lindtorf (Die Kunstdenkmale der Provinz Sachsen III, Burg 1933, 135, 158, Taf. 89, Taf. 105 a).

[11] StAR, Ratsprot. 29. 1. 1656. Dieser Paul Albrecht wurde 1655 von Baron Georg Boy angeklagt, dass er eine von Boy bei ihm in Stockholm bestellte „Carete" nicht geliefert hatte. Der Bildhauer war mit einer Kammerjungfer weggezogen (StAR, Niedergerichtsprot. 8. 3. 1655).

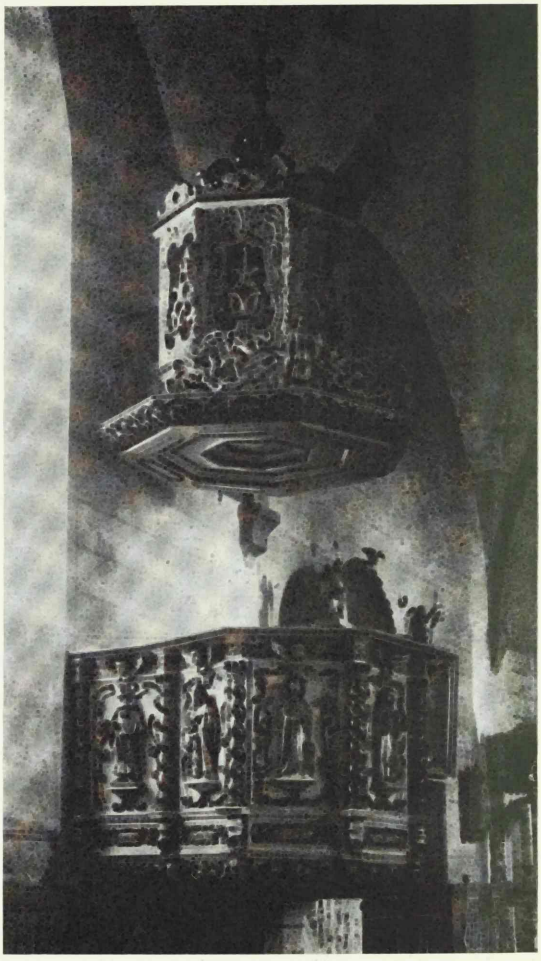


Abb. 96. Kanzel der ehem. deutschen Stadtkirche, jetzt Verklärungskathedrale, Narva. Haube von Simon Sifferson (um 1660). Korpus von Lorentz Mühlenhoff (1696).

Ausserdem wissen wir über ihn nicht viel mehr, als dass er bei seinem Tode, 1657 oder 1658, ein recht ansehnliches Vermögen hinterliess, das unter anderem eine „Bettstätte mit Schnitzwerk" sowie „Reiss- und Kunstbücher" enthielt [12].

[12] StAR, Bt, Hoppenstätts Nachlassverzeichniss, dat. 26. 7. 1658,

Die Kanzel in St. Johannis Kr. Jerwen hat in ihrer Ornamentik und ihrem Aufbau kaum etwas direkt Entsprechendes in Estland. Sehr nahe steht ihr jedoch die Kanzel in der ehemaligen deutschen Kirche in Narva, der heutigen russischen Verklärungskathedrale. Von ihr ist nur noch der Schalldeckel vorhanden, aber dieser schliesst sich wohl direkt dem von St. Johannis Kr. Jerwen an (Abb. 96). Er hat dieselbe kronenartige Form; nur haben sich die Verhältnisse zwischen Rand und Laterne etwas verändert. Hierin offenbart sich eine gewisse Degeneration; sie kommt auch in der Ornamentik zum Ausdruck, die dieselben Elemente, die wir in St. Johannis Kr. Jerwen finden, verwendet; die Übereinstimmung ist sogar so gross, dass man annehmen möchte, dieselbe Zeichnung habe vorgelegen. Man beachte nur die Knorpelobelisken in der Mitte der Öffnungen, die Hermenkonsolen der Laterne, das Gesims usw. Aber die Knorpelgewinde haben ihr organisches Leben verloren und sind zu schlaffen und leblosen Bändern geworden. Die Kugelreihen haben keinen Zusammenhang mehr mit den Knorpelgebilden. Ein weniger kundiger Meister hat hier den Meister von St. Johannis Kr. Jerwen nachgeahmt.

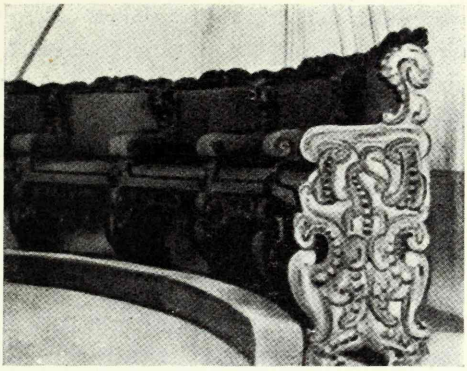


Abb. 97. Simon Sifferson: Ratsgestühl aus dem Rathaus, Narva (1663). (Jetzt im Museum.)

Wir können den Namen des Meisters der Kanzelhaube in Narva feststellen. Er hiess Simon Sifferson. Ein Meister dieses Namens hat nämlich im Jahre 1663 die heute noch vorhandenen Ratsstühle für das Narvaer Rathaus ausgeführt (Abb. 97) [13]. Wir finden hier dieselben ganz vom Knorpel beherrschten Formen.

[13] Karling Narva 261. In den 40er und 50er Jahren arbeiteten in Narva auch die Tischler Heinrich Kambs und Nicolaus Neumann, von denen dem letztgenannten grosse Aufträge in den Kirchen übertragen wurden (ibidem 164, 178).

Die Qualität ist ungefähr die gleiche wie die des Schalldeckels. Sifferson kam wahrscheinlich aus Reval nach Narva mit einer Reihe anderer Handwerker anlässlich der kommunalen Baupläne in den 40er Jahren des XVII. Jahrhunderts. Er hat wahrscheinlich 1648—49 einen jetzt verschwundenen Altar der schwedischen Kirche ausgeführt sowie einige Arbeiten in den folgenden Jahren. Er starb 1668 [14].

Wann die Kanzel in der Narvischen deutschen Kirche, von der nur noch der Baldachin übrig ist, ausgeführt worden ist, wissen wir nicht mit Bestimmtheit. Am Ende der 80er Jahre des XVII. Jahrhunderts hebt indessen der Kaufmann Hans Fonne in einer Supplik an den Rat der Stadt hervor, dass er in den Tagen seines Wohlstandes der deutschen Kirche eine schöne Kanzel geschenkt habe [15]. Höchstwahrscheinlich geschah das schon in den 60er Jahren, da die alte Kanzel, die bereits 1616 von Philipp Scheiding geschenkt war, möglicherweise beim grossen Brande 1659 beschädigt worden war.

Andreas Michaelson.

Die erste Erwähnung des Andreas Michaelson Biltschnitzer — so wird er hier genannt — finden wir im Revaler Ratsprotokoll vom 8. Oktober 1641 [1]. Er leistete damals den Bürgereid und lud zugleich den Rat zu seiner Hochzeit ein. Diese feierte er drei Tage später mit Justina Pöpel, einer Tochter des Artilleriezeugmeisters Daniel Pöpel [2]. Später begegnen wir Michaelson recht oft in Akten im Zusammenhang mit persönlichen Streitigkeiten, Beziehungen zum Amt u. dgl. Der Bildhauer fiel der grossen Pest im Jahre 1657 zum Opfer; am 27. März wurde er in der Nikolaikirche beigesetzt [3].

---

[14] StAN, Amtscollegie protocolli acta 1654—1689. 26. 6. 1668 trat Sifferson von seinem Posten als Ältermann des Amtes zurück, den er 4 Jahre innegehabt hatte. 19. 2. 1669 wird seine Witwe erwähnt.

[15] Vgl. Karling op. cit. 108, wo die Kanzel mit Unrecht in die 80er Jahre gesetzt wird.

[1] StAR.

[2] G. Adelheim, Das Revaler Bürgerbuch II.

[3] Ibidem. Kurz vorher hatte Andreas Bildhauer einen Grabplatz in der Kirche gekauft (StAR, Register zum Nikolai 1 von P. Blosfeld).

Der Name Michaelson oder Michaelis, wie er auch genannt wird, klingt skandinavisch. Im Sommer 1649 beabsichtigt er eine Reise nach Stockholm und beauftragt Lüdert Heissmann, ihn während seiner Abwesenheit zu vertreten [4]. Die Reise lässt vermuten, dass der Bildhauer Beziehungen zu Schweden hatte. Am Weihnachtsabend 1650 erhielt er von der Königin ein Grundstück auf dem Domberg geschenkt [5]. Die Schenkung muss eine Belohnung für einen Auftrag amtlicher Art gewesen sein, der sich wahrscheinlich auf das Schloss oder die Domkirche bezog. Angaben darüber fehlen uns jedoch. Bei seinem Tode hinterliess er eine beträchtliche Habe, die sowohl Schildereien als auch Silbersachen enthielt [6]. Ausschliesslich mit seiner Kunst scheint sich Andreas nicht befasst zu haben, denn viele Protokolle und eine grosse Akte „Rechtsstreitigkeiten" behandeln hauptsächlich seine Konflikte, u. a. mit seiner Schwiegermutter wegen der Kupfermühle, die durch seine Heirat in seinen Besitz gelangt war.

Obwohl Andreas als Bildhauer in Reval nahezu 16 Jahre gewirkt hat, haben wir keine urkundliche Erwähnung irgendeiner bestimmten Arbeit von ihm gefunden. Er hat wohl hauptsächlich für private Auftraggeber gearbeitet. Tischler war er nicht, daher wird er auch nicht bei Arbeiten an Gestühlen, Emporen und dgl. genannt. Die obenerwähnte Schenkung liess, wie gesagt, einen Auftrag auf Rechnung der Krone vermuten; einige Beziehungen zu Privatpersonen weisen darauf hin, dass er für diese gearbeitet hat. Es gibt jedoch einige Arbeiten, die von keinem anderen als Michaelson ausgeführt sein können. Hierher gehört vor allem Bogislaus Rosens grosses Epitaph in der Nikolaikirche, das 1651 ausgeführt ist (Tafel XV, Abb. 98). Der einzige Bildhauer in Reval ausser Michaelson war damals Hoppenstätt, und von diesem haben wir Werke abweichenden Charakters nachgewiesen. Heintze

---

[4] StAR, Ratsprot. 25. 6. 1649.

[5] ZAD, RiAE ko 144 : 1.

[6] ZAD, GGAE, B 320. „S. Andreas Michelsons Wiitibe c. Carl Carlsohn undt Leutnant Abraham Buller" 1658. — Rechtsstreitigkeiten des XVII. Jahrhunderts in StAR unter Michaelis. Er kommt in den Ratsprotokollen und Niedergerichtsprotokollen der 40er und 50er Jahre häufig vor. U. a. war Michaelson 1653 mit der Witwe Tobias Heintzes in Konflikt geraten (Ratsprot. 1. 11. 1653).

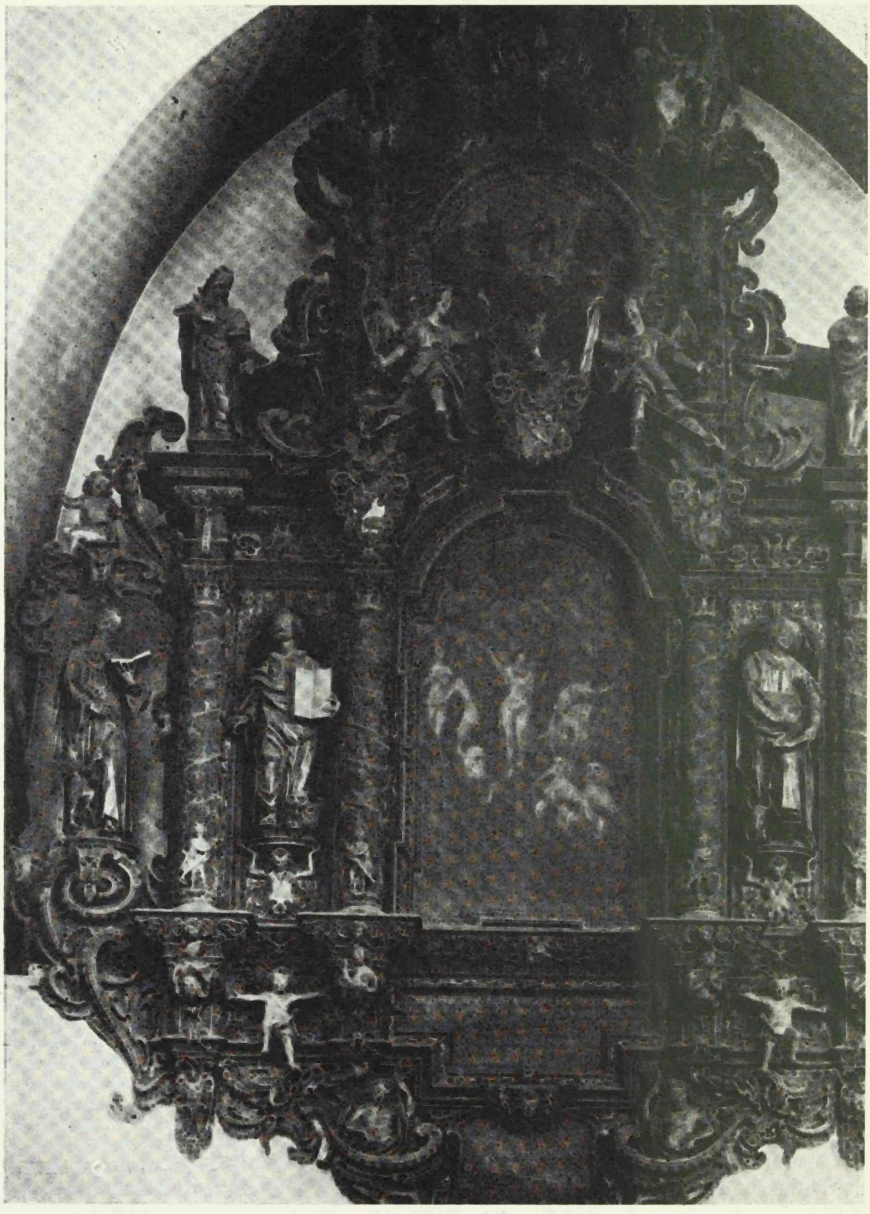


Abb. 98. Andreas Michaelson: Epitaph des Bogislaus Rosen (1651), Nikolaikirche, Reval. Ausschnitt.

lebte zwar noch, hatte jedoch nach ganz anderen Richtlinien gearbeitet. Heissmann war einem solchen Auftrag nicht gewachsen und hatte damals als Gehilfen noch nicht seinen nachmaligen Schwiegersohn, den tüchtigen Dänen Elert Thiele. So bleibt nur Michaelson übrig.

Bogislaus Rosens Epitaph, das jetzt seinen Platz in der Nische der Nordwand am Anfang des Chors hat, wo sich früher die kleine Orgel befunden hatte, schwebte ursprünglich, auf kräftige Balken gestützt, zwischen einem Pfeilerpaar unter dem Gewölbe über der Grabstätte des Statthalters, vorn im Chor [7]. Schon sein Format, eine Höhe von 7 m und eine Breite von 4,3 m, ist eindrucksvoll.

Mit seinen reichen und meisterhaft geschnitzten Ornamenten und in der harmonischen Verbindung von Architektur, Ornamenten und Figuren erscheint dieses grosse Epitaph als der glänzendste Ausdruck der Holzskulptur des Barocks in Estland. Das Kolorit des Monuments ist auf einen würdigen, dunklen Ton abgestimmt; es dominiert die Naturfarbe der Eiche, dazu kommen die Effekte der Vergoldung, die die Schnitzereien gewissermassen in Rembrandtschem Helldunkel leuchten lassen.

Schon in der Komposition kommt hier ein neuer Zug zur Geltung. Das Additive, das Übereinanderreihen, das Heintzes Altäre und Epitaphien kennzeichnete, ist fast verschwunden. Alles bildet hier eine Einheit, bei der durch Verkröpfungen, gesprengtes Leistenwerk, gebrochene Giebel, Figuren und Ornamente alles in enge gegenseitige Verbindung gebracht ist. Gerade Linien fehlen fast ganz; die Gesimse sind mit lebensvollen Ranken bedeckt und die Säulen mit Weinlaub umwunden. Die bemalten Felder haben eine wechselnde Form, die immer eine Rundung zeigt, und greifen durch Vorsprünge in die reichen Rahmenwerke ein. Ein Teil verbindet sich organisch mit dem anderen; die Figuren posieren oder sitzen rittlings auf den Knorpelvoluten, die sich um andere Figuren rollen. In dieser Formensynthese ist der nordische Geist, die wiedererstandene Gotik, die das Wesen des Knorpelstils bildet, überwunden, und die Komposition hat schon begonnen, den Normen des italienischen Barocks zu folgen. In ihren pathetischen Posen gehö-

[7] E. von Rosen op. cit. 518.

ren die Figuren zu diesem Stil, wenn sie auch in ihren Proportionen und in den noch geradlinigen Draperien etwas von nordischer Tradition bewahren. Das Knorpelwerk ist hier nicht von der teigartigen, gotischen Phantastik, die Müllers „Compartiment" kennzeichnet, sondern ist zu langgestreckten, elastischen Voluten geworden, die symmetrisch um das architektonische Skelett angeordnet sind. Das durch grössere Linien gekennzeichnete System der Ornamentik weist auch schon auf den beginnenden Klassizismus hin, und tatsächlich ist dieser Geschmack schon hier ein wenig zum Ausdruck gelangt: zwei der obersten Cherubim, gleich unterhalb der das Ganze krönenden Christusfigur, heben nämlich zwei schwere Festons empor. Rosens Epitaph bezeichnet einen Höhepunkt des Knorpelstils, zugleich aber leitet es schon die nächste Phase in der Entwicklung ein.

Das Rosensche Epitaph schliesst sich in seiner Komposition wieder der italienischen Tradition an, die in den Niederlanden im XVI. Jahrhundert ihren bedeutendsten Vertreter in Cornelis Floris hatte. Diese Stilauffassung war niemals ausgestorben. Eine Reihe Wandmonumente in Königsberg z. B. zeigen uns deutlich, wie Floris' Tradition in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts fortlebt. So wird die Dreiteilung in vertikaler und horizontaler Richtung beibehalten. Kennzeichnend sind ein grosses rundbogiges, von Säulen und Allegorien flankiertes Mittelfeld, ein kleineres Feld für eine Inschrift oder ein Relief darunter und ein Medaillon darüber. Diese Teile werden mit der Zeit immer fester zusammengefügt; die Konturen werden weniger gebrochen, schliesslich fast oval, und die Details erhalten einen Barockcharakter. Der Zusammenhang mit dem Ursprung ist jedoch deutlich erkennbar und tritt in vielen Details zutage. Als Beispiele für die Entwicklung dieses aristokratischen Stils seien genannt: das Büttner-Keutersche Monument (aus Holz) ungefähr vom Jahre 1614 und das Wolffs von Wernsdorff ungefähr vom Jahre 1619, beide im Königsberger Dom [8] (Abb. 99). Hier ist noch eine Fülle von profanen Allegorien und manieristischen Formen vorhanden, aber die Komposition ist von derselben Art wie die des Rosenschen Epitaphs. Dass das Rosensche Epitaph sich dieser Tradition angeschlossen

[8] Ulbrich op. cit., Taf. 6, Abb. 90.

hat, ist z. T. durch den höfischen Charakter dieses Monuments zu erklären. Ganz absichtlich hat man sich von dem sehr volkstümlichen Antiklassizismus entfernt und in Komposition und Massen Anschluss an die herrschaftliche Kunst gesucht. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass der Meister, dem wir das Epitaph zuschreiben, der erste freie Holzbildhauer Estlands in neuerer Zeit ist. Seine Vorgänger auf dem Gebiete der Holzskulptur waren zugleich Tischler und an die Zunft gebunden, so auch sein Kollege Hoppenstätt. Michaelson aber war nur Bildhauer und weder durch die formale, noch durch die soziale Tradition des Handwerks gebunden. Daher erscheint es begründet, ihn als einen Vertreter der herrschaftlichen Kunst anzusehen.

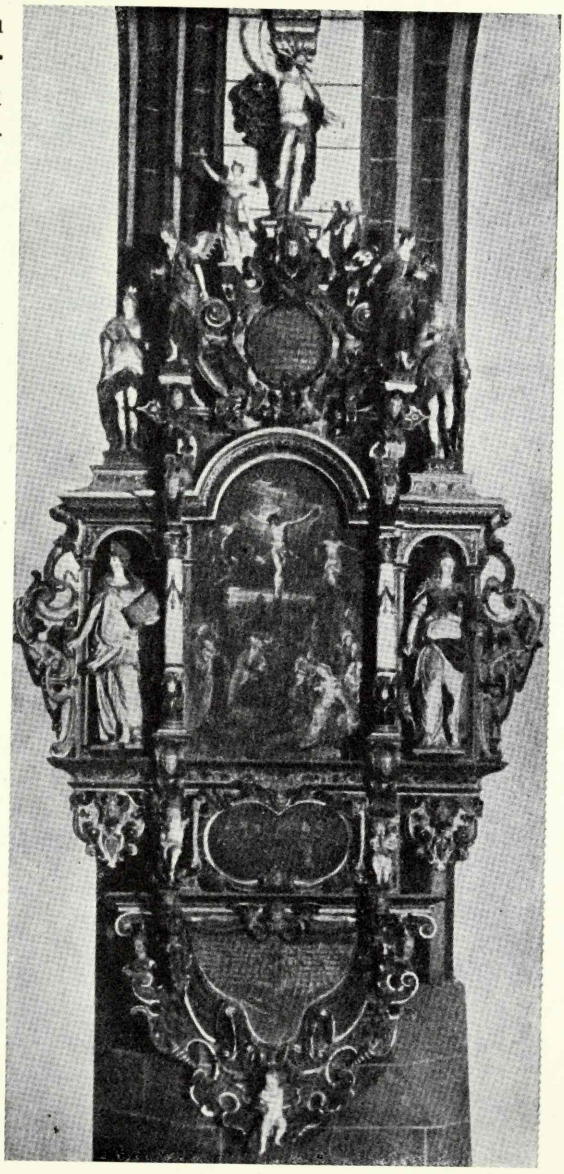


Abb. 99. Königsberg, Dom. Büttner-Keuter-Epitaph (1613 oder 1614).
(Nach Ulbrich.)

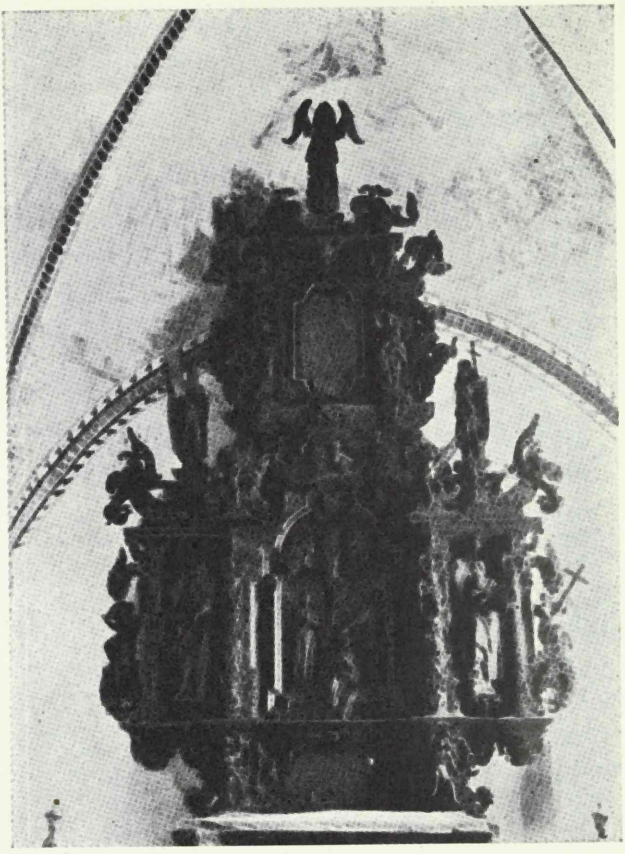


Abb. 100. Hans Gudewerdt d. J.: Altaraufsatz in der Kirche zu Eckernförde (1640).
(Nach W. Jessen.)

Gegen Mitte des XVII. Jahrhunderts begannen italianisierende Anregungen auch die norddeutsche Holzskulptur zu durchdringen. So finden wir ein ähnliches Schema wie das des Rosenschen Epitaphs, wenn auch umgestaltet, bei einem so antiitalienischen Meister wie Hans Gudewerdt d. J. an seinem Eckernförder Altar[9] (Abb. 100). Bei ihm sind jedoch Architektur und Dekoration von einem Temperament umgeformt, das Rosens Meister

[9] W. Jessen Hans Gudewerdt (Eckernförde 1931) 140, Taf. 13.

fehlt. Von Münstermans Linie findet sich nichts bei Michaelson. Ein Schriftsteller hat das Epitaph des Bürgermeisters Dr. Lorenz Möller in der Lübecker Marienkirche (ca. 1634) Gudewerdt zugeschrieben, eine Meinung, der indessen mit Recht widersprochen worden ist [10]. Doch verdient jenes Epitaph wohl, in diesem Zusammenhang genannt zu werden, da es denselben Typus vertritt wie das Rosensche (Abb. 101). Zudem ist das Mittelbild des Monuments von Hans von Hembsen gemalt, der bald darauf nach Reval zog. Sein Sohn Albrecht hat wahrscheinlich die Bilder von Rosens Epitaph gemalt [11]. Die plastischen Formen sind aber einander so unähnlich, dass sie unmöglich von ein und demselben Bildhauer ausgeführt sein können. Der niederländische Zug, der Möllers Epitaph das Gepräge gibt, fehlt bei dem Rosenschen. In Schweden arbeitet in den 40er und 50er Jahren des XVII. Jahrhunderts Markus Hebel aus Neumünster in Holstein mit ähnlichen Formen wie Michaelson [12].

Sowohl durch seine durchgearbeitete Barockkomposition als auch durch die Art seiner Knorpelornamentik unterscheidet sich das grosse Rosensche Epitaph von der Kanzel in St. Johannis Kr. Jerwen und der Grabschranke. Die Ähnlichkeit der beiden ungefähr gleichzeitig und auf Veranlassung desselben Auftraggebers entstandenen Werke ist zwar bei flüchtiger Betrachtung gross; so gross, dass man gemeint hat, derselbe Meister habe am Epitaph und an der Schranke gearbeitet [13]. Eine nähere Untersuchung zeigt jedoch, dass wir es mit zwei verschiedenen Meistern zu tun haben. Statt der komplizierten Architektur des Epitaphs können die Kanzel und die Schranke nur ziemlich lose eingefügte Kolonnetten aufweisen. Im Gegensatz zum aristokratischen romanischen Akzent des Epitaphs reden die anderen Denkmäler eine mehr handwerksmässige nordische Sprache. An der Kanzel und der Schranke

---

[10] H. Hoops op. cit.; W. Jessen op. cit. 137 ff. Vgl. Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck II, 351.

[11] StAR, Bf 33. Vgl. Neumann Lexikon baltischer Künstler 66 und die dort angeführte Literatur; ebenso E. von Rosen op. cit 519.

[12] Vgl. H. Rabén op. cit. 132 ff.

[13] Nottbeck-Neumann op. cit. 87. Hier wird das Epitaph genau beschrieben.

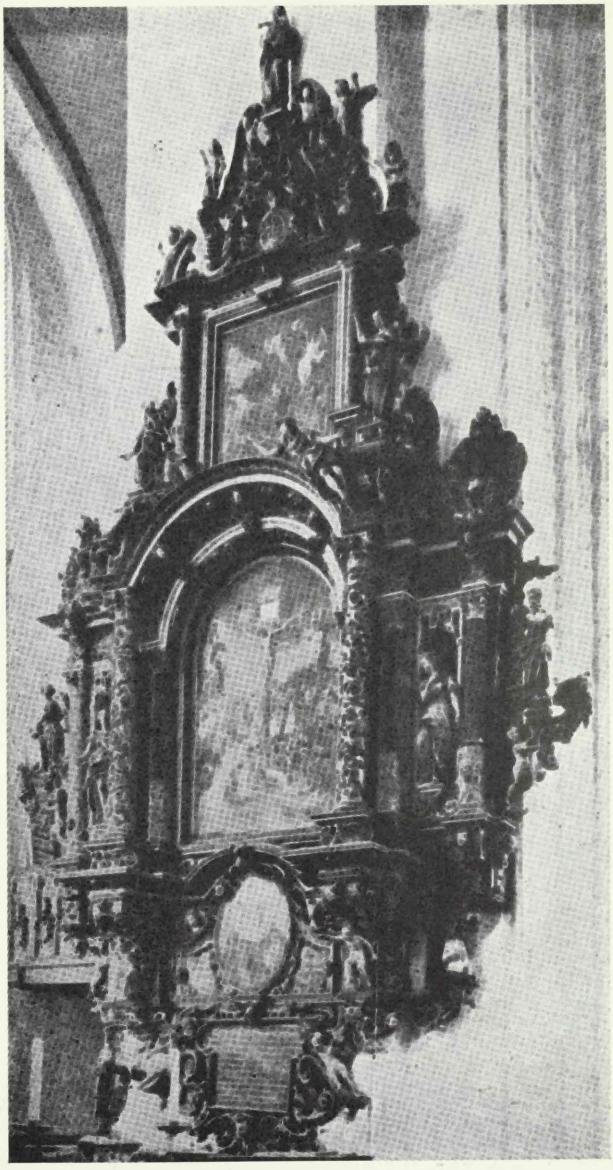


Abb. 101. Lübeck, Marienkirche. Epitaph des Lorenz Möller (1630).
(Nach Inv. Lübeck.)

ist die Ornamentik von der gelösten, kleinkurvigen Art, die deutlicher als in anderen Musterbüchern in demjenigen von Unteutsch dargestellt wird. Am Epitaph dagegen findet man statt des Unübersichtlichen klare, bestimmte Kraftbahnen, die durch lange, knollige Keulenschwünge hervorgehoben sind. Der Meister des Epitaphs hat gegen die Auflösungstendenzen Front gemacht und eine mehr disziplinierte und feste Form erzielt. In den Musterbüchern finden wir die am nächsten verwandten Formen in Donath Horns „Zierathenbuch", das nach seinem Tode in Nürnberg erschienen ist (Abb. 102) [14]. Diese Knorpelformen bezeichnen die letzte Entwicklungsstufe des selbständigen Knorpelwerks, ehe es zum italienischen Akanthuslaubwerk umgebildet wird.

Es ist sicherlich nur unglücklichen Umständen zuzuschreiben, dass das Rosensche Epitaph das einzige Beispiel für Michaelsons repräsentative Epitaphienkunst in Reval ist. Wir hatten schon erwähnt, dass die Kirchen, in denen sich die meisten Grabstätten des Adels befanden, die Domkirche und die Olaikirche, durch Feuerschäden verheert worden sind. Auch in der Nikolaikirche waren früher mehr Epitaphien als heute. Eines der stattlichsten ist wohl das des Obersten Johann von Rechenberg gewesen, welches gewissermassen als Pendant zum Rosenschen zwischen zwei Pfeilern der Nordseite errichtet war [15]. Rechenberg traf im Jahre 1640 eine Vereinbarung mit der Nikolaikirche über eine Grabstätte und „ein Epitaphium an einem bequemen Ort aufzusetzen", nachdem er schon in einem 1635 datierten Testament die Absicht ausgesprochen hatte, ein „Ebdavium, das schön ist", in der Nikolaikirche zu errichten. Am 1. Juli 1643 ist das Epitaph bereits errichtet; es dürfte also unmittelbar vorher hergestellt worden sein [16]. Erhalten ist nur noch das Mittelbild mit seinem Rahmen. Die Malerei ist von Albrecht von Hembsen. Dieser berichtet nämlich einige Jahre später (1646), dass er ein grosses Gemälde an Oberst Rechenbergs Epitaph ausgeführt habe, sowie ein kleineres

---

[14] Rothe op. cit., Taf. 22; Zülch op. cit. 120. Horn starb in Frankfurt 1693.

[15] StAR, Nikolai, Denkelbuch.

[16] E. Pabst und R. von Toll Ehst- und Livländische Brieflade II:1 (Reval 1861) 431, 475, 525.



Abb. 102. Donath Horn: Keulenschwünge aus dem „Zierathenbuch".
(Nach Rothe.)

Gemälde am selben Epitaph [17]. Die Komposition hat somit an die des Rosenschen erinnert. Auch die Form des grossen Gemäldes und sein noch erhaltener Rahmen scheinen darauf hinzuweisen,

[17] StAR, Bf 33.

dass Michaelson der Meister des Rechenbergschen Epitaphs gewesen ist. Dies ist also eine seiner ersten Arbeiten in Estland gewesen.

Durch Zufall ist eines der Revaler Epitaphien auf das Land gelangt, und der Zufall hat es auch so gefügt, dass es sich um ein von Bogislaus Rosen gestiftetes Epitaph handelt. Es schmückt seit 1760 den Altar der Kirche von St. Johannis Kr. Jerwen (Tafel XVI und Abb. 103). Die Predella der Altarverzierung trägt folgende Inschrift: „Der Herr Stadthalter Bogislaus Rosen hat dass Epitaphium machen lassen und der Herr ManRichter Hans Hinrich Rosen hat es AO 1760 an die Kirche gegeben und es ist Renovirt worden." Aus dem Kirchenkonventsprotokoll vom Jahre 1757 erfahren wir, dass man die Anschaffung einer neuen Altarverzierung für notwendig hielt. Sie zu besorgen, wurde der erwähnte Hans Hinrich von Rosen beauftragt, ein Nachkomme des Bogislaus und Besitzer des Familiengutes Kaltenbrunn (Roosna-Alliku) [18]. Rosen liess nun aus Reval ein Epitaph bringen, das sein Stammvater sich und seinen Gemahlinnen gesetzt hatte. Der Altaraufsatz trägt noch die Wappen der beiden Gemahlinnen; Bogislaus' eigenes Wappen, das seinen Platz oben in der Mitte, unter der das Ganze krönenden Caritasfigur gehabt haben muss, ist jetzt verschwunden. Bei der Überführung aus Reval und der Anpassung an den Altar wurde die ursprüngliche Malerei, welche sicherlich u. a. die Bildnisse des Stifters und seiner Gemahlinnen enthalten hatte, durch die heutige Kalvariendarstellung ersetzt. Gleichzeitig entstand die grosse Jehovasonne als Krönung. Sie bildet eine effektvolle Silhouette gegen das Chorfenster. Die ursprüngliche dunkle Farbenhaltung wurde durch lebensvolle, frohe Rokokofarben ersetzt: rot, grün und blau auf hellem Hintergrund.

Wo dieses Epitaph Bogislaus Rosens, das kleiner ist als das grosse, seinen Platz gehabt hat, wissen wir nicht mit Bestimmtheit. Die Vermutung liegt nahe, dass es in der anderen Hauptkirche Revals, der Olaikirche, war, deren reiche Barockeinrichtung im Jahre 1820 ein Raub der Flammen wurde. Da es wahrscheinlich ist, dass Rosen vor allem die Nikolaikirche, in der sich seine Grab-

[18] St. Johannis Kr. Jerwen, Kirchenarchiv, Kirchen Conventsprotokoll 17. 12. 1757.



Abb. 103. Andreas Michaelson: Altaraufsatz in der Kirche zu St. Johannis Kr. Jerwen, ursprüngl. Epitaph des Bogislaus Rosen und seiner Gemahlinnen in einer Kirche zu Reval (1654).

stätte befand und der er oft seine Gunst erwiesen hatte, mit einem Epitaph geschmückt hat, so dürfte das kleinere, der heutige Altaraufsatz in St. Johannis Kr. Jerwen, etwas später entstanden sein. Es muss dies vor seinem 1658 erfolgten Tode geschehen sein. Vielleicht war der nächste Anlass dazu der Tod seiner Gattin Magdalena Stampehl im Jahre 1654.

Der Meister dieses Epitaphs ist zweifellos derselbe, der das grosse Denkmal geschnitzt hat, nämlich Andreas Michaelson. In kleinerem Massstabe werden hier Motive des grösseren Epitaphs wiederholt: das Mittelfeld mit seinem charakteristischen Umriss, die Säulen mit ihrem Weinlaub und unten stehende Putten. Das Knorpelwerk ist von derselben Art, mit grossen knolligen Keulenschwüngen, deren Abschluss bisweilen ein Puttenkopf bildet. Den tanzenden Cherubim auf den Seiten entsprechen Gestalten auf diesem Epitaph, ebenso den kleinen Atlanten. Die krönenden allegorischen Figuren mit der Caritas in der Mitte haben dieselben langgestreckten, gedrehten Körper und kleinen, schiefgestellten Köpfe wie die des grossen Epitaphs.

Unter den neuen Elementen, die hier hinzugekommen sind, verdienen vor allem die Hermenpilaster zu beiden Seiten der Säulen Beachtung. Ihre Anbringung wie auch ihre Formgebung bezeichnen hier einen Abstieg von der Höhe der monumentalen, grosszügigen Barocksprache des grossen Epitaphs und eine Annäherung an die Handwerkstradition. Die Komposition kommt in diesem Punkt Vorlagen von Unteutsch nahe [19]. Die Form des Mittelfeldes und die Kolonnetten mit seitlichen Pilastern stimmen mit der hier abgebildeten Komposition in Unteutschs „Zierathenbüchlein" sehr stark überein. Man beachte die Übereinstimmung der Seitenpartien mit denen von Rosens Epitaph (Abb. 104). Die schelmischen Cherubim der Basenkonsolen haben nahe Verwandte an Gudewerdts Eckernförder Altar vom Jahre 1640 [20].

---

[19] Vgl. Zülch op. cit., Abb. 151 f. Vgl. auch F. Unteutsch Neues Zierathenbuch (in der Staatlichen Kunstbibliothek, Berlin) I 16; II 16, 17.

[20] Zülch op. cit., Abb. 165; K. Stork Beiträge zur niedersächsischen Kunstgeschichte des Barock, Zeitschrift der Gesellschaft für schleswig-holsteinische Geschichte 61 (Neumünster 1933) 191 ff., Taf. 6.



Abb. 104. Friedrich Unteutsch: Altarentwurf aus dem „Zierathenbüchlein".
(Nach Lübke.)

Michaelsons dekorative Kunst gehört somit in dieselbe nordwestdeutsche Stilentwicklung, die in Gudewerdt einen ihrer glänzendsten Vertreter hat. Neben den schon erwähnten Übereinstimmungen mit Gudewerdts Kunst haben Michaelsons Werke auch Berührungspunkte mit denen anderer schleswig-holsteinischer

Bildhauer, wie z. B. Johann Hennings, Klaus Heim und Klaus Gabriel. Bemerkenswert sind die gemeinsame Vorliebe für Engelchen und andere Figurinen in dem reichen Knorpelwerk und der verwandte Figurenstil. Michaelsons längliche Gestalten behalten noch einen Hauch vom Manierismus bei, gehören aber durch ihre Körperlichkeit und neuerweckte Aktivität schon dem Barock an. Sie stehen in dieser Hinsicht zwischen den Figuren von Hennings und Gabriel [21]. Obwohl sich Michaelson an Phantasie und Kühnheit nicht mit Gudewerdt messen kann, so ist doch auch er imstande gewesen, die Holzplastik über das Handwerksbetonte und Möbelartige hinauszuheben und schwungvolle Kompositionen aus einem Guss zu schaffen. Hier kommt des Meisters Stellung als freier Künstler zum Ausdruck, und ein Vergleich mit dem zunftgebundenen Hoppenstätt, der aus denselben Brunnen geschöpft hat, zeigt vielleicht am besten, was das bedeutete. In Hoppenstätts und seiner Kollegen Kunst lebte die vornehme mittelalterliche Handwerkstüchtigkeit weiter; aber es waren Männer von Michaelsons Stellung, welche die letzte mittelalterliche Tradition brechen und den Weg bahnen sollten für die freie Kunst, welche ganz vom Geiste des Barocks durchdrungen war.

Elert Thiele.

Die Empore in der Nikolaikirche und die Kanzeln.

Unter dem 22. Januar 1661 ist im Bürgerbuch von Reval eingetragen: „Elert Diel, ein Bilthawer von Copenhagen bürtig". Er war schon damals sowohl Bildhauer als auch Tischlermeister und Leiter einer angesehenen Werkstatt. Sein Eintritt in Estlands Kunstgeschichte liegt, wie schon erwähnt, weiter zurück. Zum ersten Mal hören wir seinen Namen im Jahre 1652. Er hatte

[21] Vgl. Stork op. cit.; derselbe Klaus Heim, Nordelbingen XIII (Heide 1937) 286 ff. Zu dieser Gruppe gehören auch Jürgen Heitmann d. Ä. und d. J. Über diese liegt eine Arbeit von W. Johnsen und E. Schlee vor, die mir aber nicht zugänglich war. Vgl. die Besprechung von H. Wentzel in der Zeitschrift für schleswig-holsteinische Geschichte 68 (Neumünster 1940) 444.

damals einen Kontrakt für eine Arbeit unterzeichnet [1]. Anfangs arbeitete Thiele in Estland als freier Bildhauer, mit der Zeit aber, wie wir gesehen haben, immer mehr zusammen mit Lüdert Heissmann. Im Jahre 1658, wahrscheinlich nach Heissmanns Tode, vermählte er sich mit dessen Tochter Maria, um die Werkstatt übernehmen zu können. Zugleich widmete er sich auch den Obliegenheiten des Handwerkers; um in das Amt aufgenommen zu werden, musste er eine Meisterprüfung als Tischler ablegen [2]. Elert Thiele war einer der wenigen Künstler, welche die verheerende Pest in Reval im Jahre 1657 überlebten. In den 50er Jahren schieden nicht nur der alte Tobias Heintze und seine Kollegen Weidemann und Heissmann dahin, sondern auch die Bildhauer Michaelson und Hoppenstätt. In den 60er und am Anfang der 70er Jahre war Thiele in Reval der einzige Bildhauer von Bedeutung. In seiner Kunst erreicht auch der Knorpelstil in Estland seine grösste Blüte. Weichheit, Freiheit und Motivenreichtum zeichnen dieses Ornament in seinem Repertoire aus, und hierin werden Michaelsons und Hoppenstätts Versionen dieses Motivs weit übertroffen. Selten erscheint die Knorpelornamentik so organisch lebensvoll, so suggestiv phantastisch, so raffiniert verwickelt wie in den Höchstleistungen von Thieles Kunst. Aber Thiele war nicht nur ein Mann der Ornamentik. Er war auch ein Figurenplastiker von Rang. Seine Gestalten sind zwar gewissen Mustern angepasst, doch erheben sie sich fast immer über das Dekorative und Stereotype, werden zum Ausdruck starker Affekte oder erhalten individuelles

---

[1] StAR, Rechtsstreitigkeiten, unter Elert Diel. Er hatte 10. 11. 1652 einen Kontrakt mit dem Rittmeister Simeon Lantinghausen abgeschlossen. Die Arbeit scheint aber nicht zu Ende geführt worden zu sein, da die Erben des Rittmeisters nach dem Tode des Meisters 1677 111 Rthlr. zu fordern hatten. — Thieles erste Frau starb 1667. 1668 heiratete er Anna Martens, die Tochter eines Inspekteurs beim Generalmajor Fabien Berens.

Der Bildhauer ist wahrscheinlich mit dem Steinhauer Evert (Ebbert) Thill (Dyll), Bürger in Kopenhagen, verwandt, der 1622 Blocksteine von Gotland kaufte und der 1630 sogar auf Gotland tätig war. Er führte in diesem Jahre 100 grosse Fensterrahmen aus, die für Glückstadt vom dänischen König bestellt waren. (R. Steffen, Stenhuggarverket på Gotland och dess utövare under 1600-talet, Gotländskt arkiv. Meddelanden från föreningen Gotlands förnvänner VII, Visby 1935, S. 10 und 84.)

[2] StAR, Bf 35. Klage der Tischler gegen Ackermann vom 12. 11. 1675. Thieles unten erwähntes Nachlassinventar in StAR, Bt 12.

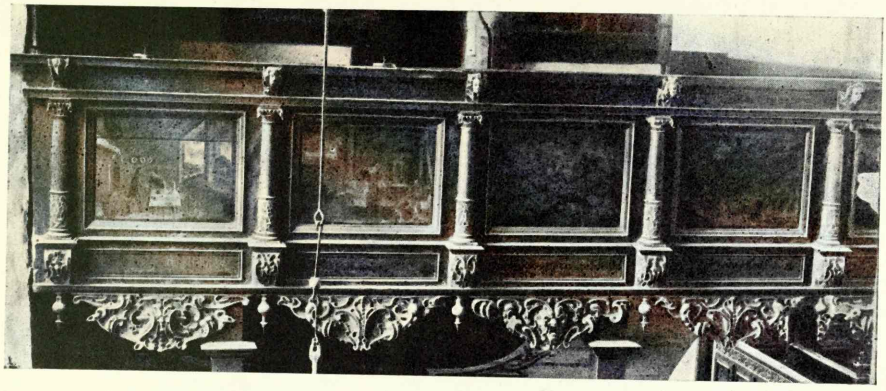
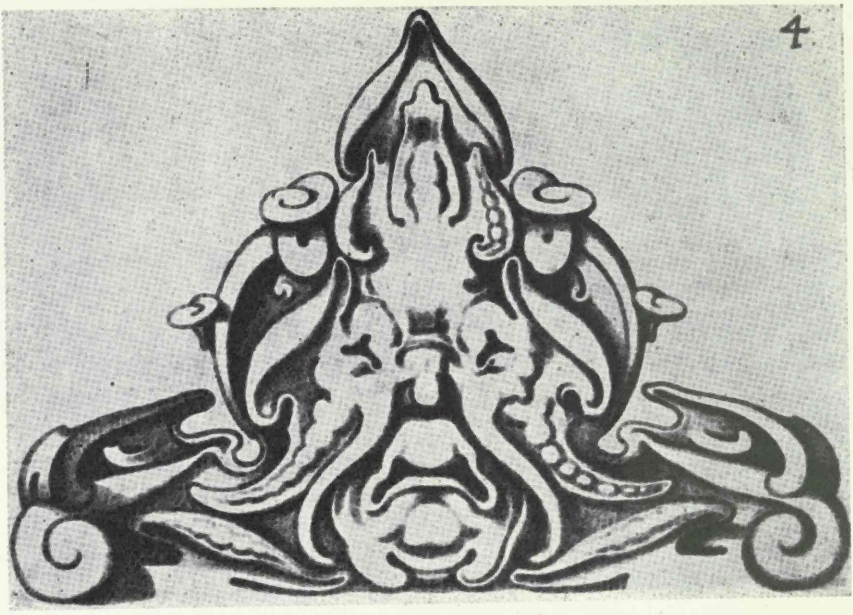


Abb. 105. Elert Thiele: Emporenbrüstung aus dem Jahre 1654 in der Nikolaikirche, Reval.

Gepräge. Eine realistische Tendenz bricht die Stiltradition, dabei ist sie mit einer grossen Meisterschaft in der Führung des Messers und des Meissels verbunden.

Als Thiele 1674 verschied, hinterliess er eine grosse Anzahl bedeutender Werke und eine Werkstatt, der seit langem alle Aufgaben künstlerischer Art überlassen wurden. Er starb als wohlhabender Mann: wie das Nachlassinventar bezeugt, besass er ein (auf 600 Rthlr taxiertes) Haus in der Stadt, Kirchenplätze sowohl in der Nikolai- als in der Olaikirche, Gold- und Silbersachen, Möbel, Bilder und Bücher. Unter den letzteren sind vor allem ein Alabasterrelief in hölzernem Rahmen, ein „altes grosses Buch, so mit allerhand Abrisse und Kupferstücke", ein „Jägerbuch mit Kupferstücke", ein „Buch genannt Bilderschule" u. a. erwähnenswert.

Die lebensvollen Konsolenköpfe der Empore vom Jahre 1652 in der Nikolaikirche vermitteln unsere erste Bekanntschaft mit Thieles Kunst. Zu näherem Studium fordert indessen erst die zwei Jahre später entstandene Empore mit ihrem reicheren plastischen Schmuck auf (Abb. 105). Neben den ungefähr gleichzeitigen Hauptwerken Michaelsons und Hoppenstätts stellen die Hängestücke der Empore den monumentalsten Ausdruck der voll entwickelten Knorpelornametik in Estland dar. Bei den elf voneinander verschiedenen Hängestücken der Empore ist der Bildhauer von den organisch weichen, molluskenhaften Gebilden in Müllers



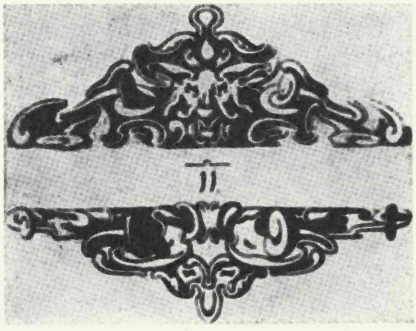


Abb. 106 und 107 Gottfried Müller: Knorpelornamente (1621). (Nach Jessen und Zülch.)

Compartimentbuch ausgegangen (Abb. 106, 107). Er hat indessen das Motiv weiterentwickelt und neue komplizierte Kombinationen und zahlreichere Bewegungsbahnen geschaffen. Jedes zweite Hängestück trägt eine grinsende Maske, wodurch die organische Struktur der Ornamente unterstrichen wird. Thiele hat auch die Konsolenköpfe geschnitzt; junge und alte Gesichter, Männer und Frauen schauen in gespannter Aktivität hervor. Ähnliche Köpfe schmücken auch den Fries unter der Empore, der zu der Täfelung

gehören sollte, die 1657 in Arbeit war [3]. Thieles dynamische Formen geben den Kapitellen und Unterschäften der Kolonnetten sowie den Stützkonsolen, welche mit Knorpelmotiven durcharbeitet sind, ihr Gepräge. Alles an diesem Werk ist voll bewegten, nervösen Lebens.

Thiele kam aus Dänemark, wo die Holzplastik schon gegen Ende des XVI. Jahrhunderts einen hohen Stand erreicht hatte. Angeregt von ausländischen Meistern, entstand hier schon früh eine einheimische Kunst von sehr guter Qualität. Besonders die Knorpelornamentik gedieh mit einer vegetativen Kraft, so dass Dänemark neben dem nordwestlichen Deutschland zur Heimat dieses Stils wurde. Lorentz Jörgensen und Abel Schröder sind zwei der bekanntesten Bildschnitzer [4]. Mit ihrer Knorpelornamentik steht ihr Zeitgenosse Thiele in keiner direkten Verbindung; er ist, wie wir sahen, bei der Empore auf ornamentalem Gebiet am nächsten Müllers Vorlagen gefolgt. Doch er beherrscht die Formen mit nicht geringerer Meisterschaft und Souveränität als Jörgensen und Schröder.

Die lebensvollen Köpfe der Bügelkonsolen und die schneckenartig gedrehten Kapitellvoluten zeigen indessen, dass es ihm nicht an einem Zusammenhang mit der dänischen Schule gefehlt hat, die in den 40er Jahren des XVII. Jahrhunderts ihren bedeutendsten Meister in Peder Jensen Kolding und in der vorhergehenden Generation einen qualifizierten Vertreter in dem sog. Roskilde-Meister hatte. An dem bekannten, Kolding zugeschriebenen Klausholmsbett im Dänischen Nationalmuseum finden wir die erwähnten Elemente und dazu eine Technik und eine Qualität, welche der Thieles sehr nahe kommt, obwohl begreiflicherweise der allgemeine Stilcharakter hier ein anderer ist. Der Lehrmeister Thieles in Kopenhagen war vielleicht der Bildhauer Hinrich Lagemann, der in den 20er und 30er Jahren dort tätig war. Leider ist kein Werk von ihm bekannt, mittelbar können wir uns jedoch eine Vorstellung davon machen: der Flensburger Bildhauer Klaus Ga-

---

[3] StAR, Rechtsstreitigkeiten, Elert Diel. Vgl. Nottbeck-Neumann op. cit. 91, wo ein Kopf abgebildet ist.

[4] Jensen op. cit. 102 ff.

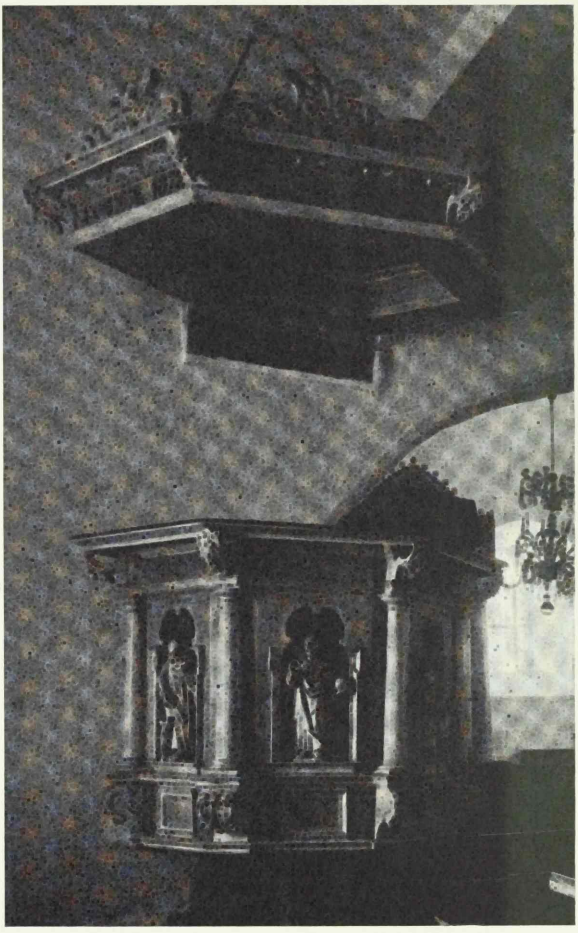


Abb. 108. Elert Thiele: Kanzel in der Kirche zu Nuckö (Noarootsi, 1656).

briel hatte bei ihm in Kopenhagen seine Ausbildung erhalten. Gabriel, der 1632 nach Flensburg zurückkehrte und wahrscheinlich etwas älter als Thiele war, schuf um 1635—42 den Altar der Schlosskirche in Glücksburg und die Kanzeln in Satrup (1642), Breklum (1642) und Bredstedt (1647). Gabriels Kunst, wie wir sie in diesen Monumenten kennenlernen können, kommt der Thieles sehr nahe, vor allem im Knorpelwerk, in den Maskaronen und

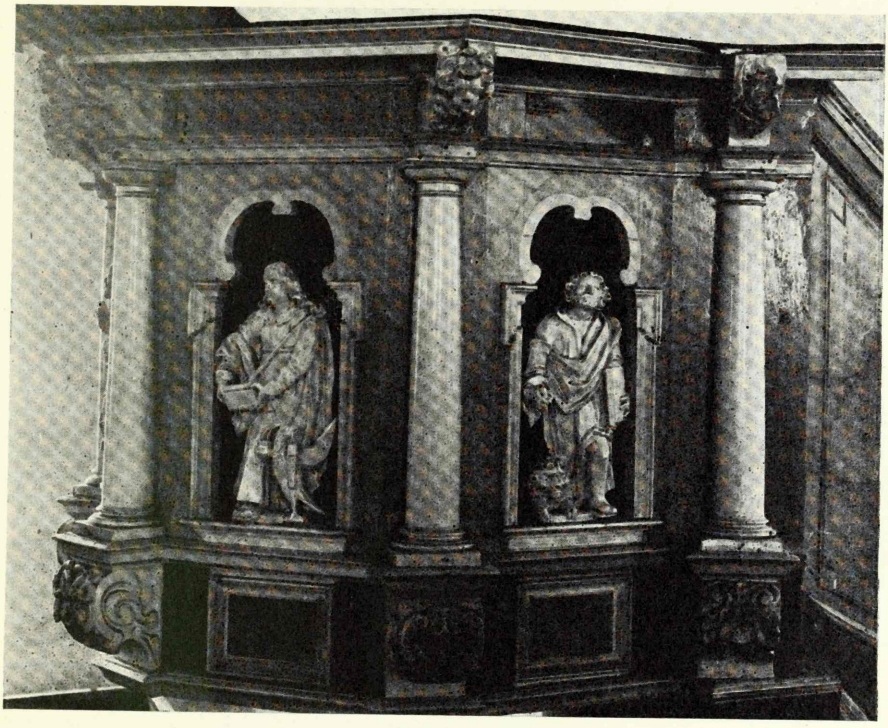


Abb. 109. Elert Thiele: Korpus der Kanzel in der Kirche zu Nuckö.

den anderen dekorativen Elementen, aber auch, wie wir sehen werden, im Figurenstil (vgl. Abb. 114) [5].

Das Verbindungsglied zwischen der Empore in der Nikolaikirche und den oben im Zusammenhang mit Heissmann genannten westestländischen Kanzeln bildet die Kanzel in Nuckö, die, wie die Inschrift besagt, aus dem Jahre 1656 stammt (Abb. 108, 109). Ein Blick auf die Bügelkonsolen und die Sockelkonsolen zeigt deutlich, dass hier dieselben Meister an der Arbeit gewesen sind. Während an den Aufsätzen des Schalldeckels die gröberen Formen der

[5] Ibidem 90. Stork Beiträge zur niedersächsischen Kunstgeschichte des Barock, 205, 214. Die dänische Ausbildung gibt Gabriels Kunst eine Sonderstellung in der schleswig-holsteinischen Plastik. Über seinen Streit mit dem Flensburger Tischleramt siehe unten S. 254, Anm. 1.

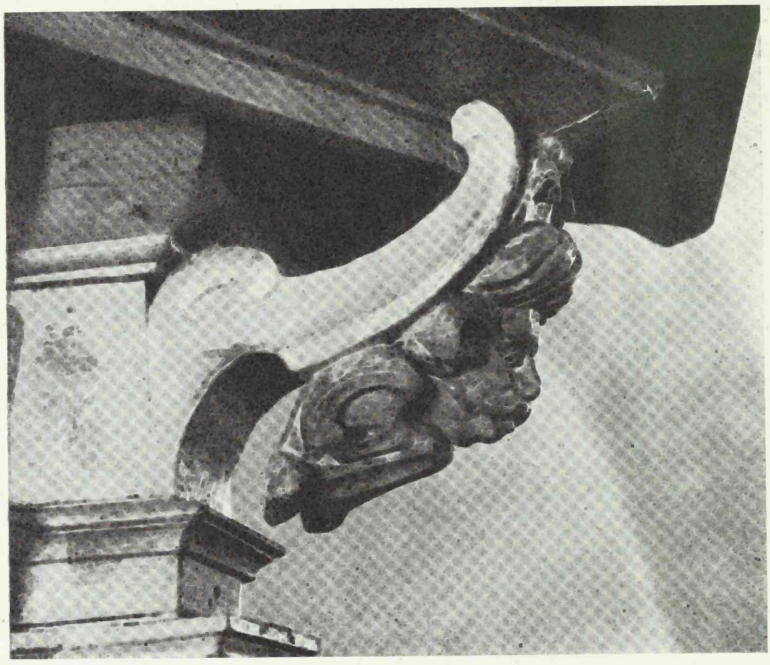


Abb. 110. Konsolenkopf an der Kanzel in der Kirche zu Nuckö.

Heissmannschen Werkstatt vorherrschen, leben Thieles weiche, raffinierte Formen in den Voluten der Sockelkonsolen weiter. Die Konsolenköpfe, am Baldachin wie auch am Korpus, sind meisterhaft geschnitzt, mit realistischen, ausdrucksvollen Köpfen von verschiedener Art (Abb. 110). Auch der Christus und die Evangelisten, die in den Nischen stehen, sind eine interessante Arbeit. Sie schliessen sich direkt an eine Reihe anderer ähnlicher Figuren an, die wir an Thieles übrigen Kanzeln sehen.

So finden wir sie an der Kanzel in Röthel wieder, die kurz vor 1656 von Christoffer von Kursell und seiner Gemahlin, geb. von Ungern-Sternberg, gestiftet worden ist (Abb. 111). Die Köpfe haben dieselbe Ausdrucksfülle wie die der Konsolen; Gesten und Haltung verstärken den Ausdruck, wo es gilt, bei Christus die Majestät, bei Markus die Konzentration, bei Johannes die visionäre Verzückung darzustellen. Mit besonderer Meisterschaft sind



Abb. 111. Elert Thiele: Kanzel in der Kirche zu Röthel (Ridala, kurz vor 1656).

gerade diese Figuren geschnitzt, während die des Matthäus eine schwächere Arbeit ist. Vor allem fasziniert der Johannes mit seinem weich modellierten, seelenvollen Kopf und der schönen Bewegung seiner Hände gegen die Brust (Abb. 119). Die Bewegungen und Gesten sind massvoll und beherrscht; die Faltenbehandlung verstärkt den Eindruck von Ruhe und Würde, während sie in anderen Fällen als Hilfsmittel zur Steigerung des psychischen Elements gedient hat. Von barockem Pathos findet sich hier noch nichts. In ikonographischer Hinsicht sind die Evangelisten vom selben Typus wie bei Michaelson; vielleicht sind sie von ihm inspiriert, oder die beiden Bildschnitzer haben nach denselben Vorlagen gearbeitet. Es scheint, als ob eine Stichfolge der vier Evangelisten von Thiele benutzt wurde, die auch der obenerwähnte Flensburger Bildschnitzer Klaus Gabriel verwendete. Wie Riewerts nachgewiesen hat, waren dieselben Vorlagen auch Hans Hebel in Schweden,

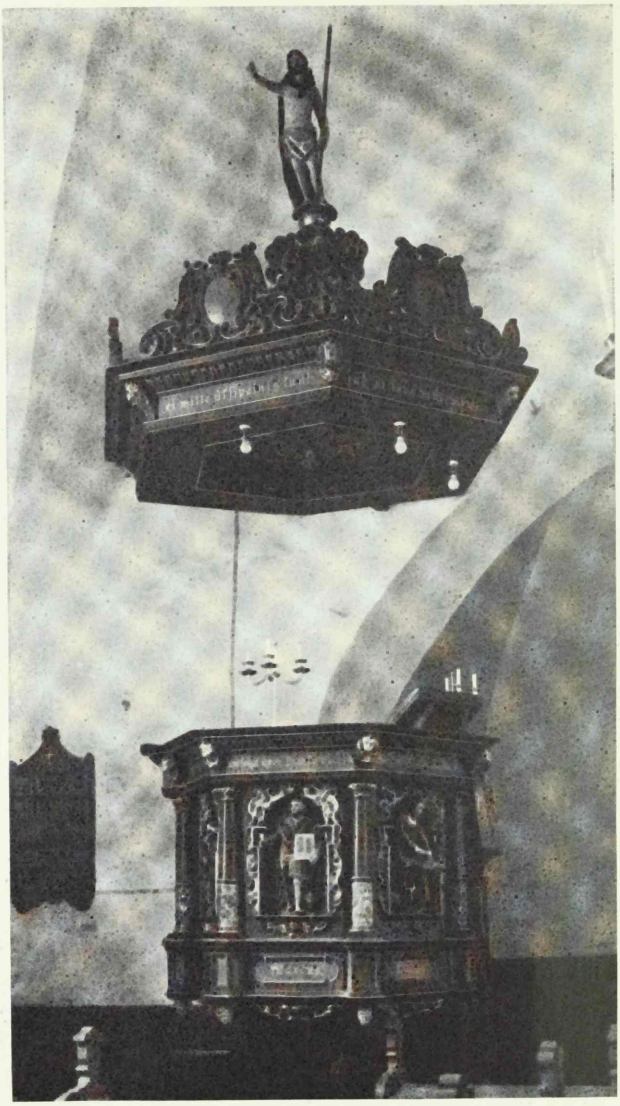


Abb. 112. Elert Thiele: Kanzel in der Kirche zu St. Jakobi Kr. Pernau (Pärnu-Jaagupi).

Johannes Henning und Hans Gudewerdt d. J. in Schleswig-Holstein bekannt. Während Gabriel und Hebel dem Vorbild ziemlich treu folgen, stehen Henning und Gudewerdt in einem freieren



Abb. 113. Korpus der Kanzel zu St. Jakobi Kr. Pernau.

Verhältnis zu den Vorlagen. Auch Thiele individualisiert, wie wir sehen, seine Typen und verändert ihre Gestaltung, hält jedoch letzten Endes an der Grundform fest [6].

Die Kanzel ist übrigens ein interessanter Beweis für die Verteilung der Arbeit zwischen dem Bildhauer und seinem Gehilfen. Die Knorpelformen am Schalldeckel und rund um die Nischen sind nämlich sehr grob und summarisch geschnitzt. Die Kolonnetten sind vom selben Typus wie die der Empore vom Jahre 1654 in der

[6] Vgl. Th. Riewerts Nachträge zu Johanns Henning, Nordelbingen 1935 (Heide 1935) 161 ff. Auch in Ostpreussen wurden diese Vorlagen benutzt, vgl. Ulbrich op. cit., Abb. 192, 271.

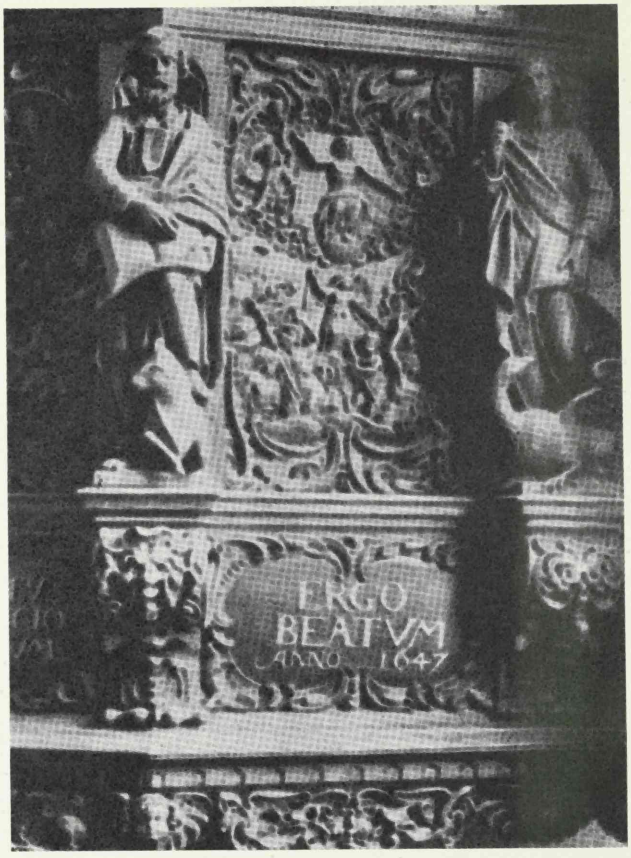


Abb. 114. Klaus Gabriel: Kanzel in der Kirche zu Bredstedt, Schleswig (1647). Ausschnitt.
(Nach Stork.)

Nikolaikirche, die Schaftverzierungen sogar genau nach demselben Muster geschnitzt. Aber die Qualität ist, wie ersichtlich, eine ganz andere: sie ist grob und hölzern.

Die Kanzel in St. Jakobi Kr. Pernau ist eine Wiederholung der in Röthel (Abb. 112, 113). Indessen sind hier die dekorativen Formen, sowohl rund um die Nischen als auch an den Kolonnetten, besser und weicher geschnitzt. Herrschte in Röthel noch Heissmanns Tradition, so waltet in St. Jakobi Kr. Pernau nur noch der

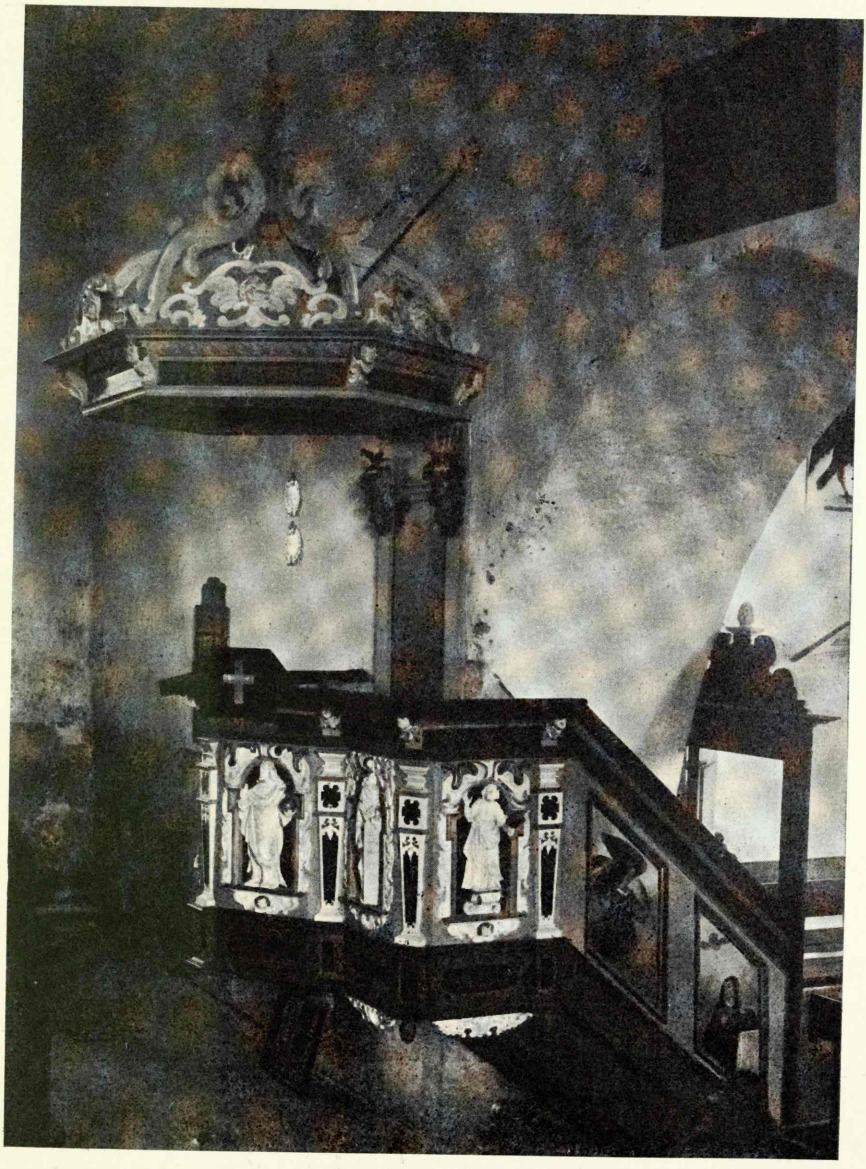


Abb. 115. Elert Thiele: Kanzel in der Kirche auf Worms (1660).

Geist Thieles. Besonders deutlich kommt das beim Schalldeckel mit seinen reichen Kartuschen zum Ausdruck. Die Figuren in den Nischen folgen, mit wenigen Variationen, demselben Schema wie



Abb. 116. Elert Thiele: Kanzelbrüstung. Kirche auf Worms.

in Röthel. Sie sind Thieles Werk, erreichen aber nicht die Qualität der übrigen Skulpturen. Die Hängestücke, Engelsköpfe und Figuren lassen sich gut mit entsprechenden Elementen an der Kanzel in Bredstedt von Klaus Gabriel vergleichen (Abb. 114).

Die Kanzel in Worms vom Jahre 1660 hat statt der Kolonnetten Hermenpilaster vom selben Typus wie die Empore vom Jahre 1652 in der Nikolaikirche[7] (Abb. 115, 116). Die Nischen und ihre Rahmenornamente sind indessen vom selben Typus wie an den Kanzeln der letztgenannten Kirchen und gleichen genau denen in der Kirche von St. Jakobi Kr. Pernau. Von den ursprünglichen Skulpturen sind nur noch drei erhalten; die übrigen Figuren sind spätere, minderwertige Nachbildungen. Der Christus zeigt denselben Typus, den wir in den übrigen Kirchen finden; das

[7] Die Kanzel ist eine Stiftung von Hartmann Webers und seiner Frau Catharina von Kursel. Vgl. S. Karling Vormsö kyrka (Haapsalu 1937) 11.



Abb. 117. Elert Thiele: Johannes der Täufer an der Kanzel in der Kirche auf Worms.

Gebietende kommt hier aber mehr zum Ausdruck; geschnitzt ist die Gestalt in grossen, durchgehenden Zügen. Ein Moses und ein Johannes der Täufer bilden eine interessante Ergänzung des Figurenregisters (Abb. 117). Reizvoll ist der Vergleich dieses Moses mit Michaelsons Darstellung (vgl. Abb. 116 und 98). Die Pose haben beide aus denselben Vorlagen gelernt, oder Thiele ist





Abb. 118 und 119. Elert Thiele: Der Evangelist Johannes an den Kanzeln in St. Matthäi Kr. Jerwen (Järva-Madise) (links) und Röthel (rechts).

Michaelson gefolgt; aber das manieristisch Kraftlose ist durch etwas Neues ersetzt. Thieles Moses ist ein Titan in Trance.

Wie oben erwähnt, gehören auch die Skulpturen der Kanzel in St. Matthäi Kr. Jerwen zu der gleichen Art. Da diese Arbeit offenbar am Anfang der 50er Jahre entstanden ist, sind ihre Figuren die frühesten Versionen der Evangelisten und des Christus [8]. Sie sind etwas weicher als die der späteren Werke, z. B. die in der Kirche von Worms, sie haben mehr von der Biegsamkeit und Eleganz des höfischen Geschmacks bewahrt. Unter den Figuren fällt besonders der Johannes auf. Ihn mit der gleichen Gestalt an der Kanzel von Röthel zu vergleichen, ist lohnend (Abb. 118, 119). Beide sind das Werk desselben Künstlers, der denselben Vorlagen gefolgt ist, und doch ist der Unterschied deutlich wahrnehmbar. Statt des schablonenmässigen, gegen Himmel gewandten Blickes

[8] Vgl. oben S. 167.

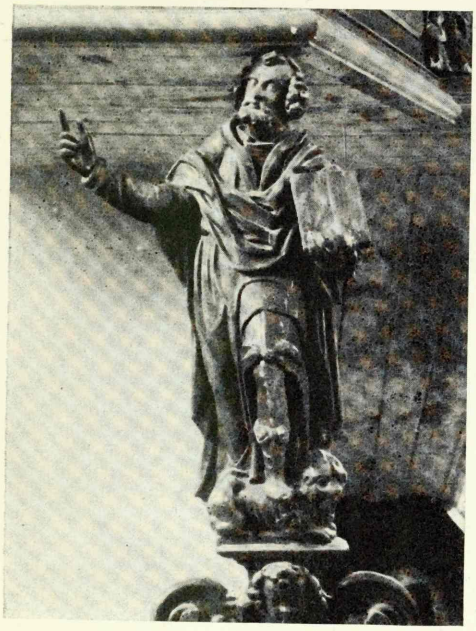


Abb. 120. Elert Thiele: Markus. Holzfigur in der Kirche zu Wesenberg (Rakvere).

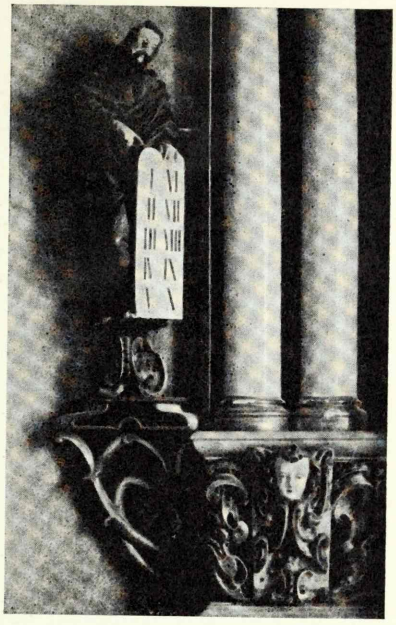


Abb. 121. Elert Thiele: Figur und Knorpelwerk vom Altaraufsatz der Kirche zu Kusal (Kuusalu).

und der leeren Geste der Figur in St. Matthäi Kr. Jerwen spricht aus dem späteren Werk persönliches Gefühl. Das Gesicht ist hier keine Maske, sondern spiegelt den seelischen Aufruhr wider, und der Griff nach der Brust hat etwas Unmittelbares. In seinem selbständigen Schaffen befreit sich Thiele von der manieristischen Gebundenheit und gelangt zu einer spontaneren, ausdrucksvolleren Form.

Zu Thieles früheren Arbeiten gehört wohl auch ein Auftrag für die Kirche in Wesenberg (Rakvere); von diesem Werk sind die vier Evangelisten mit den dazugehörigen Kartuschen noch vorhanden (Abb. 120). Die Gestalten, die durch die gleiche Weichheit wie die in St. Matthäi Kr. Jerwen ausgezeichnet sind, haben noch viel vom Geiste des Manierismus bewahrt. Wie uns die anderen Figuren gezeigt haben, kopiert Thiele niemals sklavisch seine Gestalten. So unterscheidet sich dieser Johannes merklich von dem

in St. Matthäi Kr. Jerwen und Röthel und kommt dem in St. Jakobi Kr. Pernau am nächsten. Dem Markus entspricht am meisten der Johannes der Täufer an der Kanzel von Worms. Auch dieser Vergleich zeigt, wie Thieles Kunst sich von einer gut geschnitzten dekorativen Figurenplastik zu einer Ausdruckskunst von persönlicher Färbung entwickelt hat.

Der Fries im Rathaus von Reval und die Emporen der Heiligengeistkirche.

In der Kirche von Kusal, ungefähr 50 km östlich von Reval, befand sich einst ein prächtiger Barockaltar, von dem einige Einzelheiten in einen späteren Altarschmuck hineinkomponiert worden sind. Vor allem bemerken wir die Profileure, Moses und Johannes (Abb. 121). Es sind gut geschnitzte Gestalten, und wir sehen sogleich, dass sie sich der Skulpturengruppe anschliessen, welche wir oben Elert Thiele zugeschrieben haben. Ein Vergleich zwischen diesem Moses und dem an der Kanzel von Worms zeigt deutlich die Übereinstimmung; die Figuren sind nach derselben Zeichnung geschnitzt. Vom alten Altaraufsatz stammen, ausser einigen Engelsköpfen in den Zwickeln, auch einige grössere Konsolengebilde mit den dazugehörigen Knorpelornamenten. Sie sind von grossem Interesse, da sie zum ersten Mal, nach der Empore von 1654 in der Nikolaikirche, ein vom Meister selbst sorgfältig geschnitztes Ornament zeigen. An den Kanzeln war dieses Detail meist den Gehilfen überlassen worden. Das Knorpelwerk hat hier einen z. T. neuen Charakter erhalten. Statt der noch teigartigen Gebilde an der Empore ist die Masse hier in dünnere, steifere Formen aufgelöst, die mit ihren energischen und elastischen Linien bald zu Stengeln, bald zu schneckenähnlichen Voluten werden. Wie bei den Hängestücken der Empore ist auch hier die Masse voll nervösen Lebens und ihre Durcharbeitung konsequent durchgeführt. Als Vorbild haben statt des Knorpelwerks in Müllers früher Art mehr die Kompositionen in Unteutschs Art gedient. Wir haben es zweifellos mit einer etwas späteren Arbeit von Thieles Hand zu tun, die vermutlich in den 60er Jahren entstanden ist.

Die Kusaler Fragmente sind wichtig, da sie die Brücke bilden zu einer Reihe von Thieles Arbeiten in Reval aus den 60er Jahren, die man zu seinen bedeutendsten Werken zählen kann. Ein Knor-

pelwerk in der Art des Kusalschen kennzeichnet nämlich den Fries, der die beiden Längswände der Ratsstube im Rathaus von Reval schmückt. Als Holzschnitzerei stellt dieser Fries eine Höchstleistung in der Kunstgeschichte Estlands dar. Mit ausserordentlichem technischem Vermögen, in ständiger Abwechslung, ist hier ein sprödes, aber elastisches Rankenwerk, z. T. in durchbrochener Arbeit, geschnitzt worden (Tafel XVII). Als Ausgangspunkt für die Komposition haben grosse Ranken gedient. Fast alle wirklichen Gewächsformen sind verschwunden, aber das zierliche Knorpelwerk hat die weichen Linien und den Rhythmus der Ranke bewahrt; man kann noch Stengel und Formen, die wie Blätter wirken, unterscheiden. In den Ranken bewegen sich realistisch gestaltete Figurenszenen: Jäger, Hunde und Wild in lebendiger Bewegung und mit dramatischer Zuspitzung der Motive. Hier und da münden die Ranken in Köpfe aus, die uns von den Konsolen der Emporen und Kanzeln her wohlbekannt sind. Handwerker verschiedener Art mit ihrem Werkzeug in der Hand wachsen aus den Blättern hervor (Abb. 122).

Die so bearbeiteten Stücke des Frieses sind ungefähr 75 cm lang und 20 cm hoch [9]. Sie sind eingebettet in ein Gesims oder eine Hülle, deren hervortretende Partien von Bügelkonsolen mit Knorpelwerk und Halbfiguren als Schmuck gestützt werden. Das Rahmenwerk ist mit eleganten Knorpelranken in Basrelief und flacher Schnitzung verziert. In dem Zimmer gibt es 20 Friesstücke; aber nur 12 davon (6 auf jeder Langseite), im nördlichen, dem Markt zugewandten Teil des Raumes, sind im Knorpelstil ausgeführt. Die übrigen samt ihren Konsolen stammen aus dem Ende des XVII. Jahrhunderts.

Die Vermutung liegt nahe, dass der Fries der Ratsstube in engem Zusammenhang mit den Malereien entstanden ist, welche die Wandfelder zwischen Fries und Gewölbe dekorieren. Sie wurden 1667 vom Maler Johan Aken gemalt [10]. Man möchte annehmen, dass eine Inschrift auf den Malereien auch für die Entste-

---

[9] Vgl. Nottbeck-Neumann op. cit. und P. Johansen — H. Peets Tallinna raekoda (Tallinn 1935) 22 ff.

[10] Nottbeck-Neumann op. cit. und Johansen-Peets op. cit. 20.

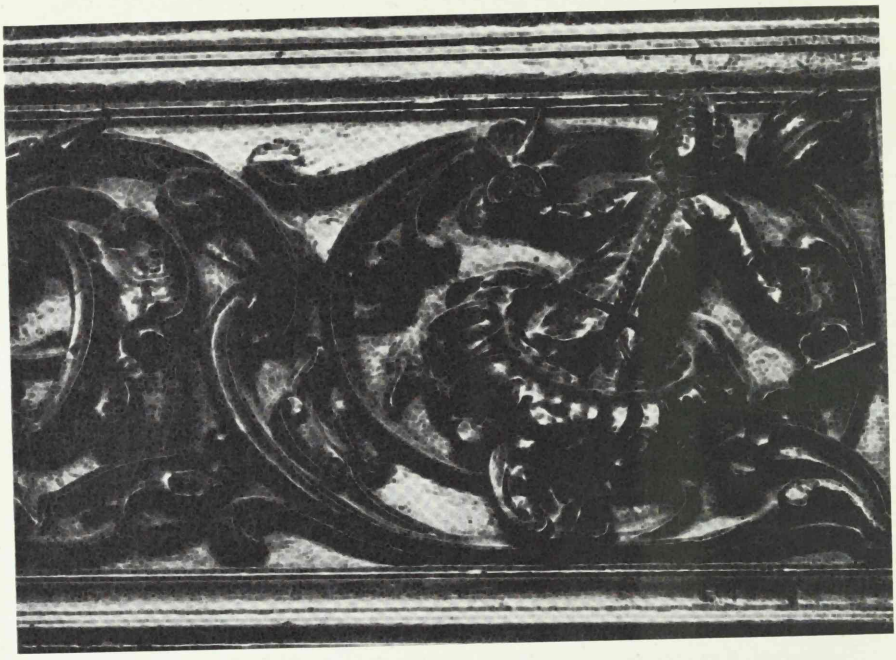
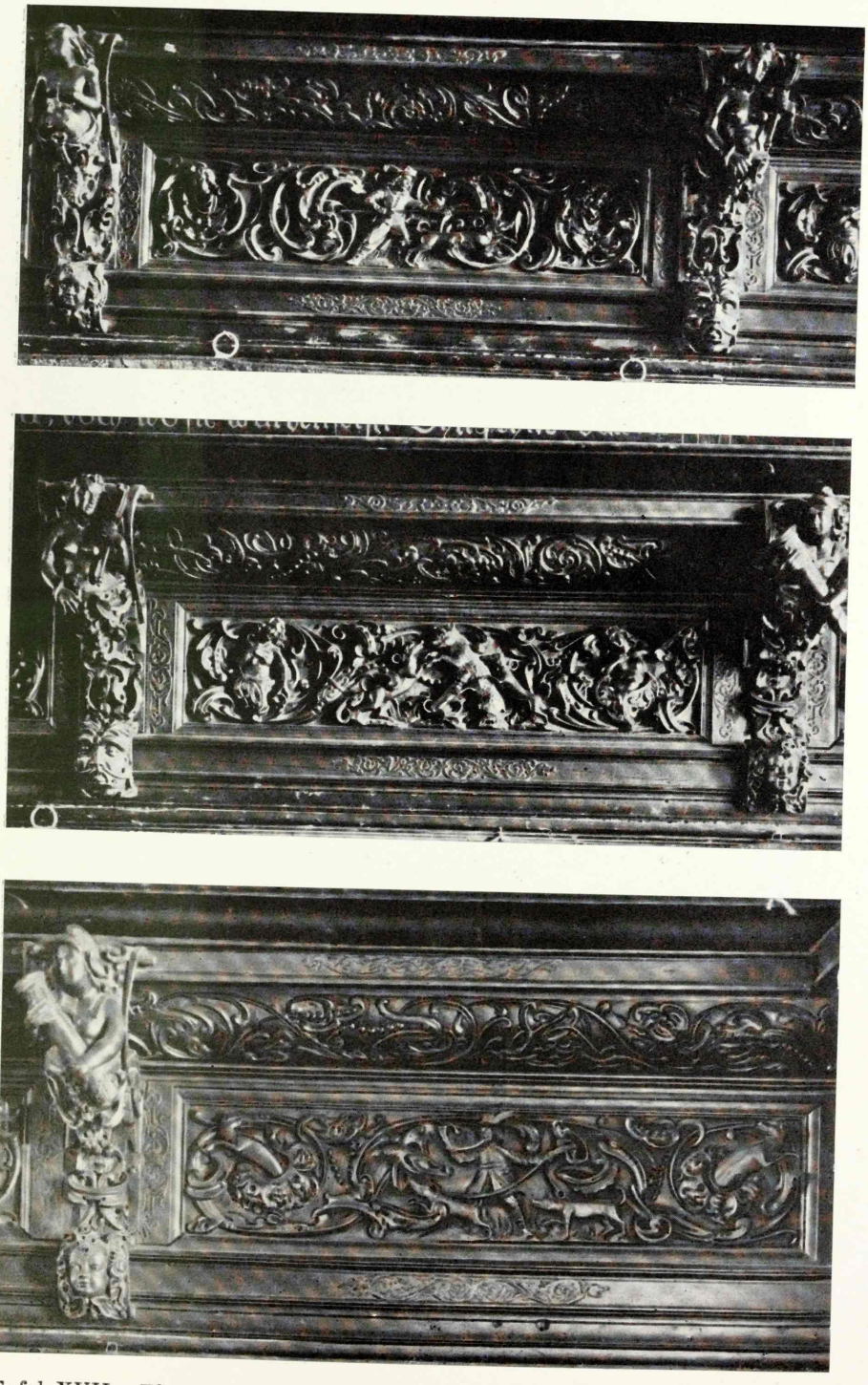


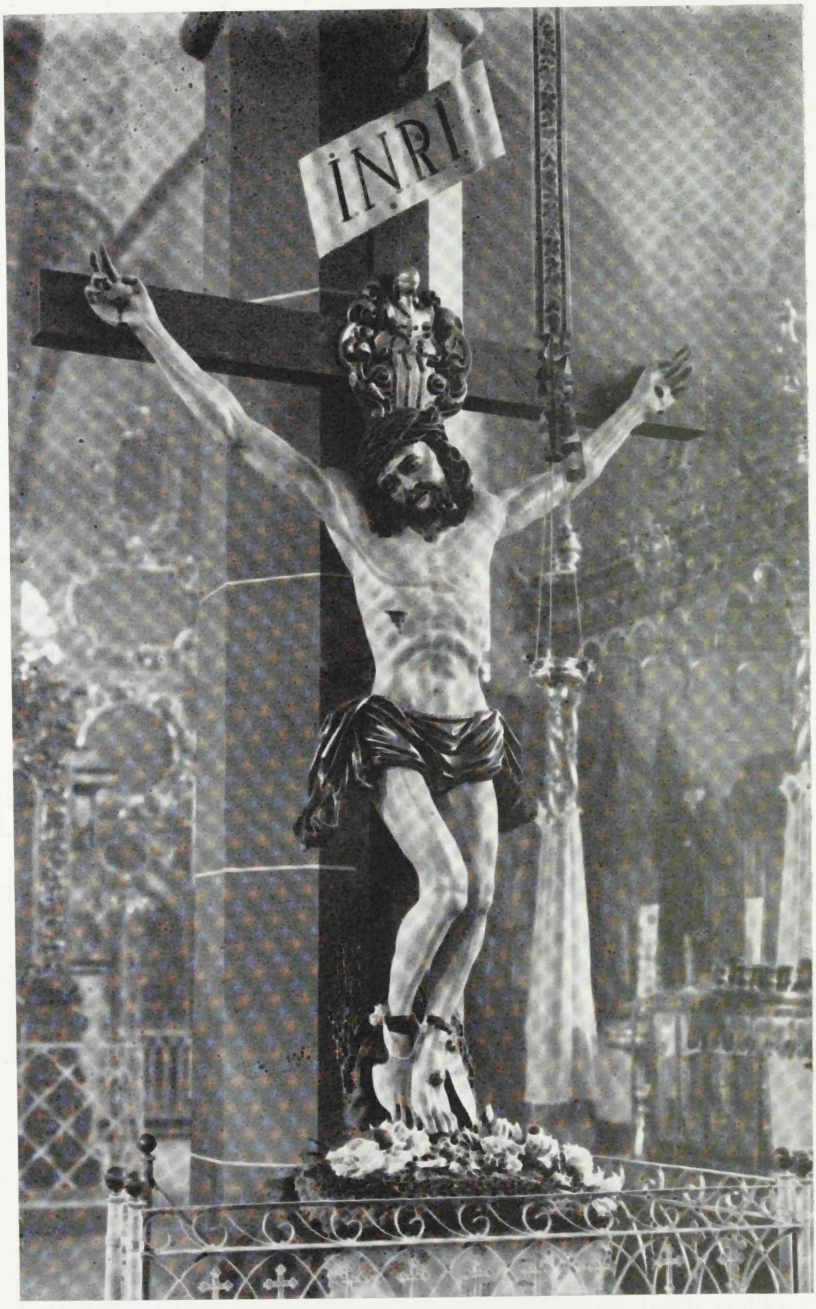
Abb. 122. Elert Thiele: Vom Friese in der Ratsstube zu Reval.

hung des Frieses Bedeutung hat: „Im Jahr 1667 als Herr Hinrich Bahde und Herr Constans Corbmacher dieser Stadt Kemmer Herren waren, ist durch ihre fleissige Beforderung dieses Rathaus renoviret und diese Stücke gemahlet worden von Johan Aken". Dass die Arbeit in der ersten Hälfte der 60er Jahre und von Elert Thiele angefangen worden ist, beweist auch eine Klage beim Niedergericht vom 21. Januar 1664, die einer der auf der Malerei genannten Herren, Kämmerherr Heinrich Bahde, gegen Elert Thiele erhob, weil er „des Rahts arbeit auff Rathause nicht fertig machte, sondern von Zeit zu Zeit damit zu zögern ..." Er wollte, dass Thiele mit geeigneten Massnahmen dazu gezwungen werde, die Arbeit zu vollenden. Thiele versprach nach drei Wochen, wenn seine Arbeit „an der Orgel" fertig sein würde, die Arbeit auf dem Rathaus zu vollenden [11]. Sie ging aber sehr langsam vonstatten und war noch am Anfang des Jahres 1674 nicht ganz fertig. So heisst

[11] StAR, Niedergerichtsprotokoll 21. 1. 1664.



Tafel XVII. Elert Thiele: Geschnitzter Fries in der Ratsstube, Reval (um 1660—1674).



Tafel XVIII. Elert Thiele: Kruzifix in der ehem. deutschen Stadtkirche, jetzt Verklärungskathedrale, Narva.



Abb. 123. Meister der Berliner Passion: Ornamentale Füllung.
(Nach Jessen.)

es im Ratsprotokoll vom 17. Februar in diesem Zusammenhang: „ward Elert Thielen hart zugeredet, dass daher er, zwischen hier und künftigen Ostern, die Pannehlwerk auf der Rahtsstuben darin ihme die Arbeit bei Vermeidung des Marstalls (d. h. Kerkerhaft in einem Turm dieses Namens) auferlegt worden, allerdings verbleiben solle". Als Thiele hervorhob, dass ihm das unmöglich sei, wurde ihm gedroht, dass er den schon erhaltenen Arbeitslohn zurückzahlen und die Arbeit einem anderen überlassen müsse. Da man in Reval den Besuch des Königs erwartete, musste die Arbeit fertig werden [12]. Im selben Jahre starb Thiele jedoch und der Fries ist nie von ihm vollendet worden. Das zugehörige Paneelwerk scheint nicht einmal angefangen worden zu sein.

Unter den Schulden des Bildhauers nach seinem Tode wird die Forderung der Kämmerei von 10 Rthlr „vor bedungene und nicht

[12] StAR, Ratsprotokoll 17. 2. 1674.



Abb. 124. Johann Conrad Reuttimann: Jagdfries (1681).
(Nach Rothe.)

gelieferte Arbeit am Kannenbrete aufm Rahthause" genannt [13]. Mit dem „Kannenbrete" dürfte der Fries gemeint sein, der in der Ratsstube wohl diese Funktion gehabt hat. Der Rest des Frieses wurde, wie wir sahen, erst in den 90er Jahren des XVII. Jahrhunderts geschnitzt.

Aus den genannten Aktenstücken geht deutlich hervor, dass Thiele wirklich als der Meister der schönen Schnitzereien anzusehen ist. In der hohen Meinung von seiner künstlerischen Fähigkeit, die wir aus seinen übrigen Werken gewannen, werden wir hierdurch auch bestärkt.

Die Motive, die Thiele hier geschnitzt hat, haben alte Ahnen. In Rankenwerk eingefasste Jagdszenen kommen schon in romanischer und gotischer Zeit vor. So gibt einer der früheren Ornamentstecher, der „Meister der Berliner Passion", Proben davon (Abb. 123). „Laubwerk mit Tieren und Vögeln" ist ein populäres Motiv während der ganzen Zeit der Renaissance und des Barocks, nur die Ranke wechselt ihr Aussehen, den Änderungen des Geschmacks entsprechend. Noch in dem dichten Akanthus des Hochbarocks springen Tiere einher, z. B. in Johann Conrad Reuttimanns „Ein Neuwes Buch mit Lauben, Thier und Vögel" (1681) (Abb. 124) [14]. Thiele, der ja, wie wir uns erinnern, ein „Jägerbuch mit Kupferstücken" besass, gibt seine Version des

[13] StAR, Rechtsstreitigkeiten, Elert Diel. Die Kämmerei hatte dem Bildhauer 16 Rthlr auf die Hand gegeben, aber er hatte nur für 6 Rthlr gearbeitet. Es handelt sich selbstverständlich nur um eine Teilzahlung.

[14] Jessen op. cit. 10, 223 ff. U. a. hatte auch Franz Cleyn (gest. 1658) „längliche Quer- und Hochstreifen mit wildem Getier in sanftigem Gerank" gemacht. Rothe op. cit., Taf. 15.

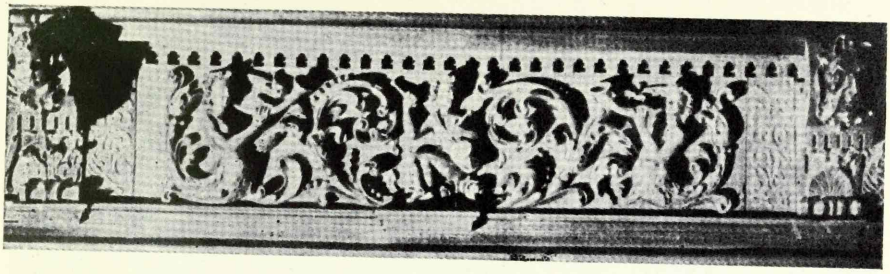


Abb. 125. Baltzer Winne: Fries am Orgelfundament. Ägidienkirche, Lübeck (1626).

(Nach Inv. Lübeck.)

Motivs mit zeitgemäss gekleideten Menschen und einem Rankenwerk, das Knorpelcharakter erhalten hat. Knorpelwindungen und Figuren kommen z. B. in Lucas Kilians ornamentalen Vorlageblättern vor, aber der nächste Anknüpfungspunkt scheinen Holzschnitzereien in Lübeck zu sein. Aus der unmittelbar vorangegangenen Geschmacksperiode findet sich hier eine Reihe verwandter Werke, die wegen ihrer Qualität und ihrer Motive als Vergleichsmaterial angeführt zu werden verdienen. Wir nennen besonders die Pfeilertäfelung von 1631 in der Jakobikirche und den Fries am Orgelfundament in der Ägidienkirche von Baltzer Winne (Abb. 125). Auch die von Michael Sommer 1628 ausgeführten Schnitzarbeiten an dem Uhrwerk der Lübecker Domkirche müssen in diesem Zusammenhang erwähnt werden. Wir finden hier Friesstücke mit energisch geführten Ranken; in den Seitenfüllungen tritt schon ein Knorpelwerk auf, das Berührungspunkte mit Thieles Formen hat (vgl. Abb. 87) [15].

Auch mit Thieles früher besprochenen Werken stehen die Friesstücke in Verbindung. So finden wir ein im Fries vielfach vorkommendes Motiv, das einer Ähre von Kugeln, die aus einem langblättrigen Kelch hervorschiesst, gleicht, im Rahmenwerk um die Kanzeln in Worms und St. Jakobi Kr. Pernau, wenn es dort auch massiver geschnitzt ist. Es stammt von der Akanthusranke und kommt vielfach gerade in Lübeck vor. Obwohl Thiele auf dem Gebiet der Ornamentik sich geschmeidig verschiedenen Muster-

[15] Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck III:2 389, 501 ff.; III:1 157.



Abb. 126. Elert Thiele: Die nördliche Empore mit Schnitzereien in der Heiligengeistkirche, Reval.

blättern und Knorpeltypen angepasst hat, ist doch das Formgefühl immer dasselbe. Mag das Ornament abstrakt und üppig wie an der Empore der Nikolaikirche oder sehnig und konkret wie hier sein, immer ist es voll Energie.

Kleinskulpturen, die denjenigen am Rathausfries nahekommen, finden wir in der Heiligengeistkirche in Reval an den Emporen, die am Anfang der 60er Jahre des XVII. Jahrhunderts ausgeführt worden sind. Die Qualität ist hier nicht so gleichmässig wie im Rathaus, aber diese Schnitzereien kann man zum Teil doch mit denen im Rathaus vergleichen. Besonders gut geschnitzt sind die Hermenpilaster der Brustwehr der Empore an der Nordseite (Abb. 126). Vielleicht sind sie ursprünglich nicht an diesem Platz gewesen. Die Empore als Ganzes ist nicht einheitlich, und die Hängestücke passen recht schlecht mit der Architektur zusammen. Unmöglich ist es daher nicht, dass wenigstens ein Teil der Hermen, deren Halbfiguren Allegorien verschiedener Formen der Musik darstellen, einmal die Orgel geschmückt haben, die zur selben Zeit in Arbeit war. Architektur und Ausschmückung der südlichen Empore scheinen dagegen ursprünglich zu sein. Sie zeigt die Jahreszahl 1660. Ihre Formen sind in den Hermen wie

auch in den Hängestücken von derselben Art wie die der nördlichen Empore, die Qualität ist aber etwas gröber. Hängestücke von Thiele schmücken auch die Orgelempore. Im Januar 1664 entschuldigte sich Thiele, wie erwähnt, vor dem Rat wegen der Verzögerung der Arbeit im Rathaus damit, dass er mit der Arbeit an einer Orgel beschäftigt sei [16]. Das dürfte sich auf die Orgel der Heiligengeistkirche beziehen, wo er wahrscheinlich auch für Rechnung des Rats arbeitete. Aus einem anderen, einige Monate später abgefassten Niedergerichtsprotokoll erfahren wir nämlich, dass ein Orgelbauer in dieser Kirche beschäftigt war und dass die Emporen errichtet wurden [17].

Die Halbfiguren der Emporen der Heiligengeistkirche kann man am besten mit denen vergleichen, die die Konsolen am Rathausfries schmücken. Sie haben, wie bei Thieles Skulpturen üblich, Gesichter, die durch Neigung, Drehung oder Blicke verschiedene Seiten seelischer Aktivität ausdrücken. Die Glieder und Gewänder sind prägnant und elegant geschnitzt. Die Emporen weisen auch eine Reihe kleinerer Konsolenköpfe von der Art auf, die man als charakteristisch für den dänischen Bildhauer bezeichnen kann. Im dekorativen Einschlag findet sich das zierlichste und geschmeidigste Knorpelwerk an den Hermen der nördlichen Empore. Hier sieht man den Zusammenhang mit dem Rankenwerk des Rathausfrieses am deutlichsten in der weitgehenden Zerlegung der Formen. Es handelt sich hier um einen Ornamentstil, der gleichsam Träger eines Maximums von Energie ist, ausgedrückt in ganz unnaturalistischen Formen. Die südliche Empore, die etwas älter ist und im Schaffen des Meisters auf die Kanzel von Worms folgt, zeigt, wie schon erwähnt, eine breitere und mehr summarische Ausführung. Interessant sind auch die Hängestücke. Sie zeigen einen deutlichen Zusammenhang mit entsprechenden Elementen an der Empore von 1654 in der Nikolaikirche, sind aber von neuen Energiebahnen durchdrungen, welche die teigige Masse zerlegen und in Keulenschwünge verwandeln.

---

[16] Vgl. Anm. 11.

[17] StAR, Niedergerichtsprotokoll 21. 4. 1664. Der Name des Orgelbauers war Magnus Schrickmann.

Unter den Motiven finden wir die in Kelche mit Kugeln ausmündenden Stengel, die wir auch am Rathausfries bemerkt haben.

Die Emporen der Heiligengeistkirche und ihre Ausschmükkung lassen uns, ebenso wie der Rathausfries, an die Lübecker Kirchen denken, an die Jakobi- und die Ägidienkirche. Besonders sei auch hier das von Baltzer Winne geschnitzte Orgelfundament in der letztgenannten Kirche erwähnt, das 1626 und in den folgenden Jahren entstanden ist. Winnes Stil vertritt zwar einen älteren Geschmack als der Thieles, aber in der Motivanordnung und vor allem in der Ausführung scheint Thiele viel von ihm gelernt zu haben (Abb. 127). Die Friesstücke mit ihrem Rankenwerk mit hineingesetzten Figuren waren, wie erwähnt, die Vorgänger des Rathausfrieses, und die Hermen kommen denen der Empore in der Heiligengeistkirche, im Figuralen wie auch im Dekorativen, sehr nahe. Erwähnt seien auch die Emporentreppe von 1634 und die Brüstungen der Jakobikirche, besonders die von Heinrich Sextra d. J. in den 30er und 40er Jahren des XVII. Jahrhunderts ausgeführten [18]. In diesen und anderen Lübecker Kirchen finden wir Bankfüllungen und dgl., wo kleine realistische Figurenszenen mit Rankenwerk kombiniert sind, gewissermassen Parallelen zum Rathausfries. In qualitativer Hinsicht können jedoch die Arbeiten in Lübeck, die nach den 30er Jahren entstanden sind, sich nicht mit den älteren messen. So schliesst sich denn auch Thiele, wenigstens in seinem Rathausfries und in den besten Partien seiner Empore in der Heiligengeistkirche, der Qualität der guten Lübekker Meister an.

Thiele war, wie erwähnt, in den 60er Jahren der einzige Bildhauer von Bedeutung in Estland, und seine Arbeitslast war drückend. Das geht u. a. daraus hervor, dass er in manchen Fällen nicht imstande war, die angefangene Arbeit zu Ende zu führen. Das gilt u. a. vom Rathausfries. Flüchtigkeit war aber Thieles Kunst nicht eigen; die minutiöse Ausführung des Frieses muss sehr hohe Anforderungen an den Künstler gestellt haben.

---

[18] Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck III:2 386 ff. Vgl. auch die von K. Hinrichsen verfassten Artikel Michael Sommer und Heinrich Sextra in Thieme-Becker Künstlerlexikon.



Abb. 127. Baltzer Winne: Schnitzwerk am Orgelfundament in der Ägidienkirche, Lübeck (1626).

(Nach Inv. Lübeck.)

Ein anderes Beispiel dafür, wie sehr Thieles Leistungskraft angestrengt wurde, bietet eine Klage der Stadt gegen ihn vom Jahre 1665 [19]. Der Bildhauer hatte den Auftrag erhalten, eine männliche Figur für den Pranger, den „Kerl aufm Kak", herzustellen, hatte aber damit gesäumt. Würde die Arbeit zu Ostern nicht fertig sein, so würde der Rat eine solche Figur in Stockholm oder Lübeck bestellen und ausserdem Thiele dieselbe bezahlen müssen. Man war also zu keinen Zugeständnissen geneigt. Interessant ist hierbei nicht nur die Erwähnung der beiden Städte, die damals zweifellos für Estland von der grössten künstlerischen Bedeutung waren, sondern die Vorstellung, die wir von den ästhetischen Anforderungen, die man an die Aufgabe stellte, erhalten.

Den „Kak" sieht man auf älteren Bildern von Reval [20]. Er hatte seinen Platz auf dem Markt an der südostlichen Ecke des Waaghauses. Auf einer Plattform erhob sich eine Säule, und auf ihr stand die Figur eines Mannes in der Tracht der Zeit mit einer Rute in der Hand. Die Anordnung war somit der in Stockholm sehr ähnlich, wo der „Kopparmatte" 1650 auf dem grossen Markt aufgestellt wurde. Narva hatte seinen „Kerl" schon 1644 erhalten, wo er vom Steinhauer Matthias Daus ausgeführt worden war [21]. Im Staatlichen Kunstmuseum in Reval befindet sich ein überlebensgrosser hölzerner Kopf, der höchstwahrscheinlich diesem „Kerl aufm Kak" einmal gehört hat (Abb. 128). Der Schädel ist offenbar mehrmals wegen Vermorschung mit neuen Holzstücken ausgebessert worden und dazu stark bemalt. Diese Massnahmen können aber nicht verbergen, dass die Arbeit anfangs künstlerische Qualität besass.

1665 arbeitete Thiele in der schwedischen Kirche an der Ausschmückung der neugebauten Orgel und als er 1674 starb, war

---

[19] StAR, Niedergerichtsprotokoll 26. 1. 1665.

[20] Z. B. auf einer Zeichnung von E. Ph. Körber in der Handschriftensammlung der Gelehrten Estnischen Gesellschaft (Dorpat), abgebildet in Johansen-Peets op. cit., Abb. 7.

[21] Vgl. Karling Narva 170 f. und die dort angeführte Literatur. — Zum Kak in Eckernförde gehörte wie in Reval ein hölzerner Kerl mit Schwert und Rute, der im Jahre 1612 von Hans Ditrichsen geschnitten wurde (W. Jessen op. cit. 165).

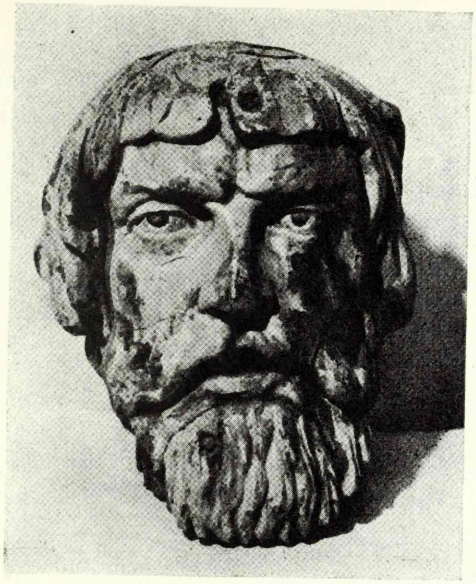


Abb. 128. Elert Thiele: Kopf des „Kerl aufm Kak", Reval (um 1665). Staatliches Kunstmuseum, Reval.

er mit einer ähnlichen, doch umfassenderen Arbeit in der Nikolaikirche beschäftigt [22]. Sie konnte nicht von ihm vollendet werden, sondern wurde von seinem „successor matrimoniae" und Nachfolger als führendem Bildhauer in Estland, Christian Ackermann, übernommen.

---

[22] StAR, Bl 20. Klage der „Vormünder des sel. Elert Thilens Kinder", praes. 17. 9. 1679. „ . . . Sehl Elert Thiel, gewesene biltschnitzer alhier, dass werck an der neuen Orgel in S. Nicolai Kirche so viel nemlich die Posituren und arbeit seiner Kunst gemäss betrifft, von denen damahligen Herren Kirchen Vorstehern zu verfertigen bedungen, auch den Lohn darauff völlig gehoben, wie aber selbiger vor perfectionierung der gedungenen arbeit verstorben", wurde die Arbeit Christian Ackermann übergeben. Die Vormünder protestierten dagegen, da Meister Johann Gieseken, „das Manquement in perfection zu bringen erbötig gewesen". Nur einige kleine Füllungen der Orgelfassade sind erhalten. Vgl. auch Thieles Nachlassinventar, wo die restierende Arbeit an der Orgel und den „Posituren" zu 137 Rthlr geschätzt wird. — 1671 fertigte Thiele für die Schwarzhäupter eine geschnitzte Bank mit Mohrenköpfen und „Possen" an.

Wir haben in Thiele einen tüchtigen Holzbildhauer mit einem grossen Repertoire kennengelernt. Mit Leichtigkeit scheint er die komplizierte Knorpelornamentik in verschiedenen Formen beherrscht zu haben, ohne sich ängstlich an ein System zu binden. Als Künstler erscheint er uns als ein Kind der Zeit und der Völker, deren Lieblingsmotiv der phantastische, lebende Knorpel war. Gelernt hat er von der vornehmen Lübecker Schule vom Anfang des XVII. Jahrhunderts; er ist ein Typus für sich neben Henning, Gabriel, Gudewerdt, Hebel, Friis, Schröder, Jörgensen und anderen nordischen Holzbildhauern um die Mitte des XVII. Jahrhunderts.

Zwar ist die Figurenskulptur, die zu Thieles Produktion gehört, recht ungleich, aber ihr Bestes, d. h. das ganz Eigenhändige, steht auf einer hohen Ebene. Hierher rechnen die besten Kanzelfiguren, der figurale Einschlag des Frieses, eine Reihe lebensvoll geschnittener Konsolen. Besonders eindrucksvoll sind seine Gesichter; sie reflektieren sein Formgefühl in Zügen, die weniger infolge von Naturbeobachtung als durch die Intensität lebendig sind, mit der sie der Künstler geschnitten hat. Grössere Figurenskulpturen haben wir nicht kennengelernt, obwohl aus den Angaben über den Pranger in Reval hervorgeht, dass er auch solche Arbeiten übernahm. Doch gibt es eine Holzskulptur grösseren Formats, die vielleicht ein Werk Thieles ist. Wir meinen ein grosses Kruzifix in der ehemaligen Stadtkirche, der heutigen russischen Kathedrale in Narva (Tafel XVIII). Christus in natürlicher Grösse hängt an einem Kreuz, das mit einem Wappenschild mit drei Ähren versehen ist [23]. Offenbar ist das Kreuz ursprünglich das Triumphkruzifix der Kirche gewesen. Es ist wohl nach dem grossen Brande von 1659 gestiftet worden, wahrscheinlich in den 60er Jahren. Die obenerwähnten Werke Thieles laden zu keinem direkten Vergleich ein; aber nichts widerspricht der Annahme, dass er der Meister sei. Wenn die Arbeit in Estland ausgeführt ist — und dafür spricht ein genau ebensolches Kruzifix,

[23] Das Wappen könnte das der Familie Arends oder Reimers sein. Beide haben Verbindungen mit Narva. Vgl. M. Müller Beitrag zur baltischen Wappenkunde I—II (Riga 1931—34).

das, wenn auch in kleinerem Massstabe, in der Kirche von Merjama (Märjamaa) vorhanden ist —, kann kaum ein anderer als Thiele sie ausgeführt haben. Dass die Narvaer Skulptur Thiele mit Recht zugeschrieben werden kann, bezeugt auch die Ähnlichkeit, die zwischen dem Prangerkopf in Reval und dem Christus vorhanden ist. Obgleich in schlechtem Zustande und mehr summarisch geschnitzt, dazu nur einen derben Gerichtsdiener darstellend, zeigt der Prangerkopf eine Erregtheit und eine geistige Spannung, die er mit dem Christus in Narva gemeinsam hat. Das Kruzifix zeichnet sich auch durch eine prägnante Ausführung aus, wie sie für die Werke Thieles, die wir bisher kennengelernt haben, charakteristisch ist. Der kraftvolle Körper des Christus ist mit dem das Barock kennzeichnenden Interesse für das Spiel der Muskeln geschnitzt, zugleich aber mit einer anatomischen Sachlichkeit, welche die Gestalt statuarisch in dem Raum isoliert. Hart und fest sind die Muskeln über den Knochenbau gespannt. Trotz der dicken Übermalung, welche die ursprüngliche Fassung verbirgt, offenbart sich hier die Qualität des Meisters. Nichts von manieristischer Schlankheit, nichts von überspanntem Barock kennzeichnet dieses Werk, sondern ein Realismus, der auf spätgotischen Traditionen weiterbaut. Die Auffassung ist noch erfüllt vom Pessimismus, welcher die Jahre der Krise der Weltanschauungen kennzeichnet. Dasselbe gilt von dem breiten, knochigen Kopf mit dem Ausdruck des männlich ertragenen Schmerzes. Er hat nichts vom schablonenhaften Modetypus, sondern das individuelle Gepräge, das in anspruchsloserem Format und Ausführung auch Thieles Konsolenköpfe kennzeichnet. Die schlangenartigen Windungen des Haares haben etwas von der Konsistenz des Knorpels. Von Thieles kleineren Figuren, die wir kennengelernt haben, kommen der Moses in Kusal mit seinem bärtigen, zur Seite gewandten Kopf, der Johannes an der Kanzel von Worms mit seinem starken Ausdruck und der Markus in Wesenberg — neben dem Prangerkopf — für einen Vergleich in Betracht.

Das kleinere Kruzifix, das den Altar in Merjama schmückt, ist eine ganz genaue Replik des Kruzifixes in Narva. Stellung, Kopf, Anatomie, Drapierung des Lendentuches sind die gleichen [24].

[24] Siehe Taf. XXV, wo das Kruzifix zu sehen ist.

Einige Thiele nahestehende Arbeiten.

Thieles Kunst sehr nahe verwandt, ja vielleicht teilweise von diesem Bildhauer selbst geschnitzt, ist die Tür des sog. Florellschen Hauses am Alten Markt, der heutigen Scheelschen Bank, in Reval. Sie ist in einem der stattlichsten spätmittelalterlichen Portale der Stadt eingesetzt (Abb. 129). Die Tür entstand wahrscheinlich um 1665 — diese Jahreszahl ist auf einem eingemauerten Stein zu lesen und bezeichnet wahrscheinlich einen Umbau des alten Hauses. Das Lünettenfeld des Portals trägt die holzgeschnitzten Wappen der Familien von Drenteln und Römer, d. h. Christian von Drenteln, gestorben 1671, und Elisabeth Römer [1]. Die Tür ist, besonders im Ornamentalen, von guter Qualität. Die Schilde sind mit reichen Helmbüschen gekrönt und mit einem elastischen Knorpelwerk eingerahmt, das einen für Reval neuen Typus darstellt. Das Losholz ist mit reichen Gebilden von derselben Art versehen. Es ist ein fein geschnitztes Knorpelwerk, das in Raffinement mit dem Rathausfries wetteifern kann. Es besteht aus ineinander verflochtenen kurzen Voluten, die gleichsam aus einer ganz dünnen, elastischen Materie geschnitten sind. Mehrere der Voluten sind mit Kugelreihen versehen. Ähnliche Gebilde umgeben die Türspiegel. Den Mittelpfosten bildet eine Säule mit korinthischem Kapitell und verzierter Basis. Auf dieser Säule steht ein römischer Krieger, vielleicht als Anspielung auf den Namen der Hausfrau. Römer desselben Typus finden wir u. a. bei dem obenerwähnten dänischen Bildhauer Peder Jensen Kolding. Die beiden Figuren, welche die Türspiegel zieren, sind von geringer Qualität, aber sie offenbaren in Gesten und Gewandbehandlung den beginnenden neuen Geschmack. Der Bildschnitzer zeigt sich in dieser Tür als Meister im Schneiden eines geschmeidigen Knorpels, der hier Unteutschs Art am nächsten kommt, zugleich aber auch als Bahnbrecher für neue Motive.

Eine Arbeit, die gewiss ebenso aus Thieles Werkstatt stammt, ist das Epitaph für den viele Jahre als schwedischer Pastor in Reval amtierenden Sven Gydeberg aus Småland und seine Gattin

---

[1] Vgl. Löwis of Menar op. cit. 21 und Taf. XVII. Vgl. auch G. Adelheim Die Genealogie der alten Familien Revals (Reval 1925) 32.

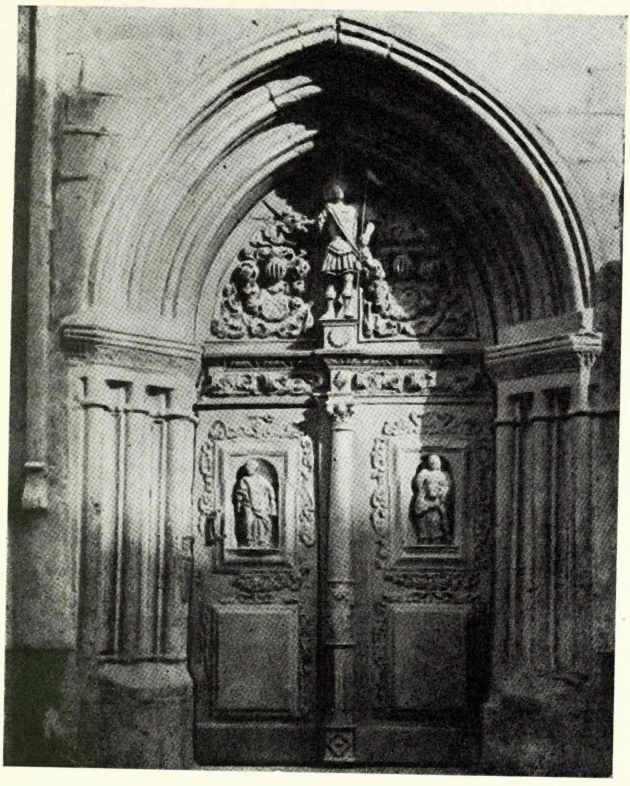


Abb. 129. Thieles Werkstatt: Geschnitzte Haustür am alten Markt, Reval (1665).

(Abb. 130). Es ist 1671 entstanden [2]. Das recht stark beschädigte Epitaph, das in der Antoniuskapelle der Nikolaikirche hängt, ist sicher und in kraftvollen Formen geschnitten. Der lebenskräftige Knorpel wird durch lange Eselsohren oder fadenartig zusammengerollte Gebilde gekennzeichnet. Grobe Kugelreihen gleiten wie Perlenbänder zwischen den Voluten dahin. Die Komposition ist ganz unarchitektonisch; das Wandmonument hat ursprünglich aus einem grossen Oval bestanden, mit kleineren runden Partien über

[2] StAR, Olai 68, Revalensia V. Hier wird das Epitaph beschrieben. Vgl. auch Loeffler op. cit. 84.



Abb. 130. Epitaph des Sven Gydeberg, Antoniuskapelle der Nikolaikirche, Reval (1671).

und unter demselben, das Ganze von einem frei gehaltenen dekorativen Rahmen umgeben, dem nur ein Lorbeerkranz um das Mittelfeld etwas Strafferes verleiht. In vollständigem Zustand hat sich das Epitaph wie eine grosse Brosche in Filigranarbeit ausgenommen.

Der Knorpel als dekoratives System trägt in diesem Werke schon die Zeichen des Verfalles. Zudem sind neue Elemente, wie der Lorbeerkranz und die Rosetten eingedrungen. Der Bildhauer, der in Thieles Dienst dieses Epitaph geschnitten hat, ist wohl identisch mit einem Meister, der im folgenden Jahr für Thieles Rechnung einen Altar und eine Kanzel in der Kirche von Luggenhusen in Wierland (Virumaa) ausgeführt hat. Vielleicht ist es Johann Gieseken aus Bremen, dem man nach Thieles Tod den Auftrag geben wollte, die Arbeit des verstorbenen Bildhauers an der

Orgel der Nikolaikirche zu vollenden [3]. Er wurde Bürger im Jahre 1676. Nach Thieles Tod setzte er die Zusammenarbeit mit dessen Nachfolger Christian Ackermann fort; nach Ackermanns Zeichnungen hat er auch die Arbeit in Luggenhusen ausgeführt.

Berent Lorentz.

Von Thiele beeinflusst ist sicher auch der Meister, der den 1678 datierten Altaraufsatz in der Kirche zu Röthel ausgeführt hat (Tafel XIX). In dieser Kirche hatte, wie wir uns erinnern, Thiele bei der Herstellung der Kanzel mitgewirkt, deren schön geschnittene Figuren in recht scharfem Gegensatz zu den summarisch ausgeführten Ornamenten stehen. Als die Einrichtung der Kirche nach etwas mehr als 20 Jahren mit dem erwähnten Altaraufsatz samt dem Altarschrank und einem Triumphbalken vervollständigt wurde, war die Detailausführung kaum von grösserer Feinheit als in den dekorativen Partien der Kanzel. Doch hat der Meister Thieles ganzes Repertoire benutzt und ein Ensemble von grösster dekorativer Wirkung erzielt. Die schwungvolle Anordnung, die lebensvollen Details, die frohen Farben ersetzen die formale Eleganz, und das Ganze ist ein Stück pompösen Bauernbarocks geworden. Stolze Inschriften und Wappenschilde prangen, und man hat sogar gewagt, dem Christus und den Trauernden auf dem Triumphbalken die Gesichtszüge der Stifter — Fabian Ernst von Ungern-Sternbergs und seiner Gemahlinnen — zu geben (Abb. 131). Aber die Cherubsgesichter des Altaraufsatzes sehen aus wie grinsende Jungen, und Johannes der Täufer gleicht am ehesten einem estnischen Bauern (Abb. 132).

Aus Thieles Formenwelt erkennen wir hier wieder, wenn auch in vergröberter Form, die Kolonnetten und die lebensvollen Köpfe. Auch sind Motive vom Rathausfries im Rahmenwerk und in den Gesimsen zur Anwendung gekommen. Aber es ist keine seelenlose Nachbildung. Der Künstler hat die Grenzen seines Vermögens gekannt und die Mängel in der Ausarbeitung der Details durch

[3] StAR, Bl 20, Klage der Vormünder von Thieles Kindern 1679. — Es muss auch erwähnt werden, dass Thiele einen Sohn hatte, Elert Thiele d. J., der auf dem Dom tätig war (ZAD, GGAE 826 ff.).

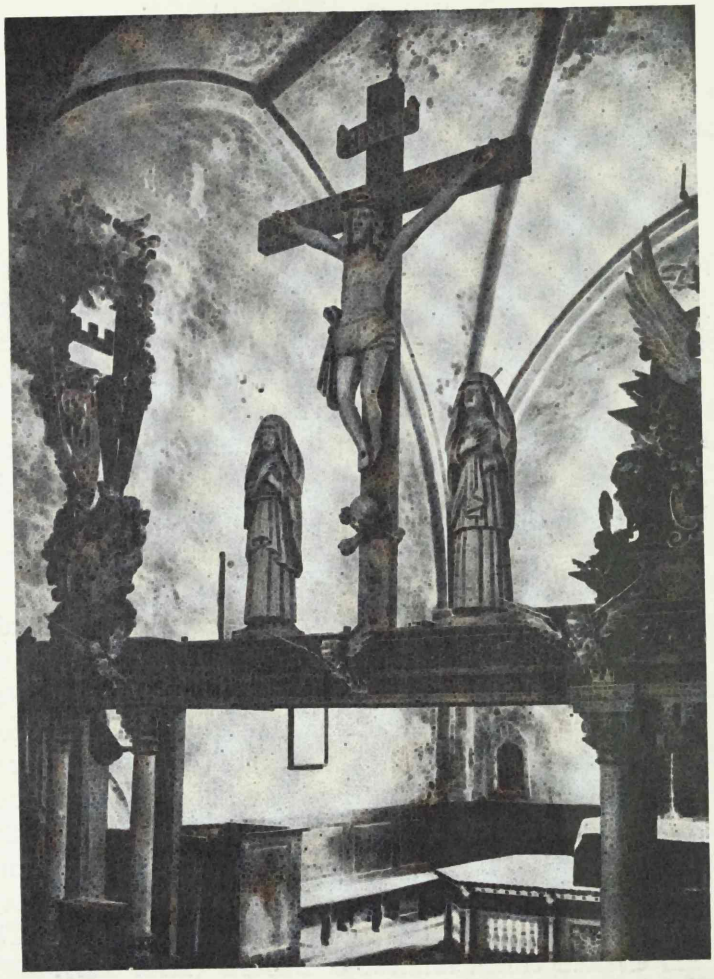


Abb. 131. Berent Lorentz?: Trabesausschmückung in der Kirche zu Röthel (1678).

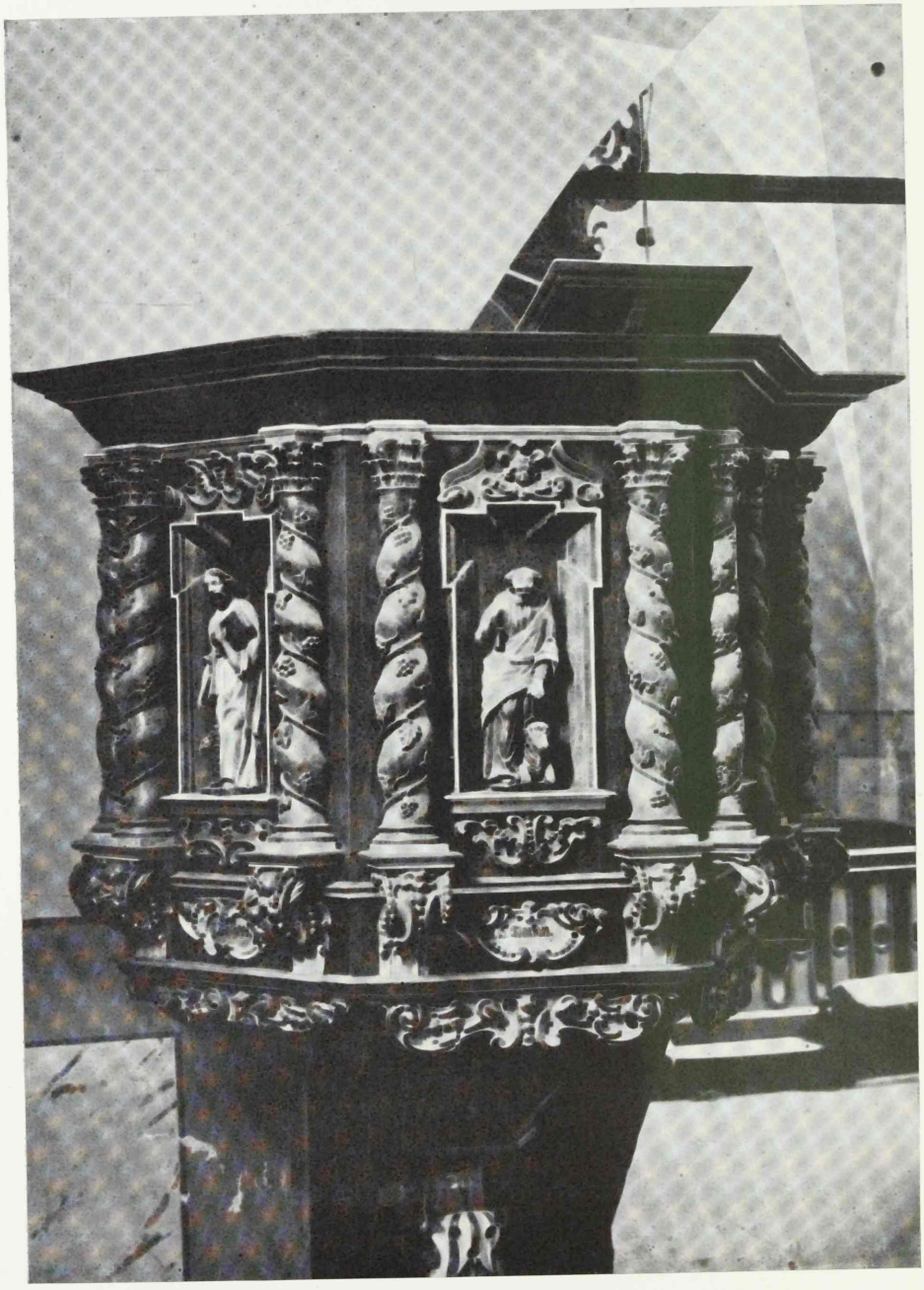
fabulierenden Reichtum ausgeglichen. Das Detail bedeutet hier wenig, der Gesamteindruck alles. Die Kosten des Altaraufsatzes hat Major Heinrich von Kursell auf Berghof bestritten [4].

In seiner Komposition bewahrt der Altaraufsatz, wie auch die Chorschranke, die Traditionen aus Heintzes Tagen. Hier fin-

[4] ZAD, Kirchenbücher 588.



Tafel XIX. Berent Lorentz?: Altaraufsatz in der Kirche zu Röthel (1678).



Tafel XX. Kanzel in der Kirche zu Luggenhusen (1673).

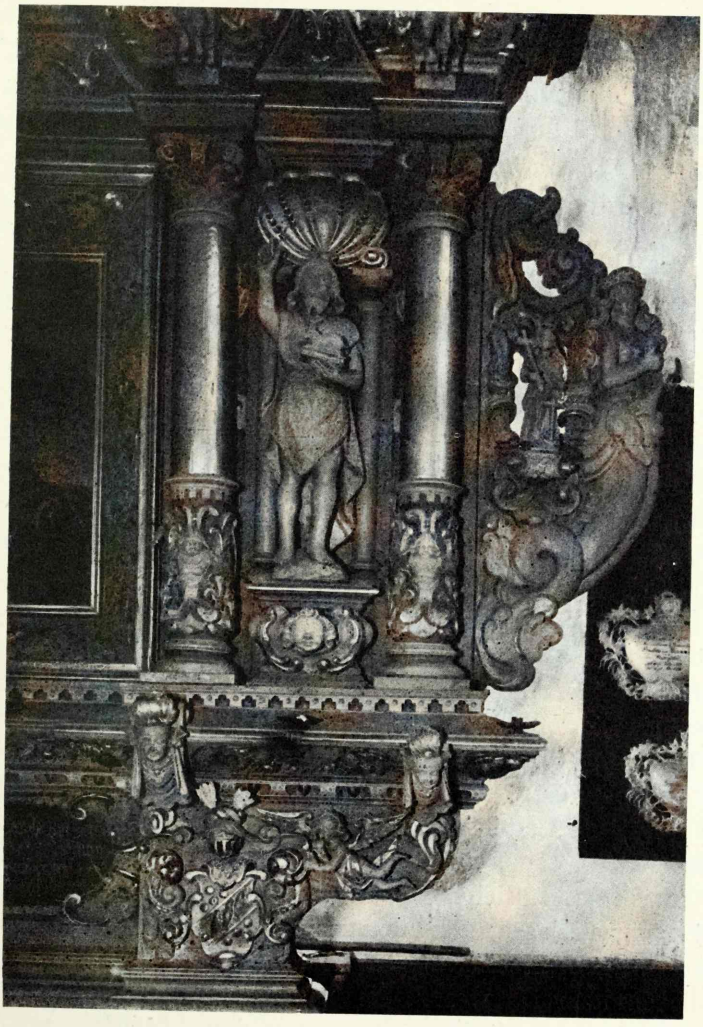


Abb. 132. Berent Lorentz?: Altaraufsatz in der Kirche zu Röthel (1678). Ausschnitt.

det sich noch viel aus dem gotischen Vertikalismus in Heintzes Kompositionen. Aber die Tendenz zur Synthese ist etwas stärker. Einerseits schiesst die Mittelpartie durch eine Balkenschicht, die sich in kräftigen Verkröpfungen bricht, und andererseits wendet sich die Kontur durch die unten stark zusammengezogene Predella zur Eiform.

Die Gesamtwirkung ist stark, fast in der Art des Hochbarocks. Aber die Details sind vom Konventionellen weit entfernt, mit einer auffallenden Mischung von Altem und Neuem. Nicht nur die Seejungfrauen der Flügel lassen einen an einen Gallionsbildschnitzer denken.

Merkwürdigerweise zeigt dieses Denkmal mehr typisch dänische Züge als Elert Thieles eigene Produktion. Der Motivenreichtum mit dem Zug zum Burlesk-Rustiken, den wir hier finden, ist charakteristisch für die dänische Barockplastik. Ein Beispiel, das in diesem Zusammenhang genannt zu werden verdient, ist der Orgelprospekt im Dom zu Roskilde von 1654, wo wir sogar die Seejungfrauen wiederfinden. Der Meister von Röthel erinnert an Abel Schröder; dessen Altaraufsatz in der Kirche von Holmen hat denselben Aufbau, und das Rankenwerk des dänischen Meisters, besonders seine durchbrochenen Karniesfriese, geflügelten Cherubim usw. kommen dem Altar von Röthel sehr nahe [5].

Auf den Meister dieses Werkes deutet vielleicht eine Stelle in einer beruflichen Streitsache in Reval, die einige Jahre vorher datiert ist, hin. Der Bildhauer Christian Ackermann hatte u. a. über das Tischleramt die Äusserung getan, dass sich dort kein einziger Meister fände, der „Verstand von der Bildschnitzerei" habe. Das Amt wies eine solche Beschuldigung mit Entrüstung zurück in einer Eingabe im Februar 1676, mit folgenden Worten [6]: „Solches ist eine Calumnie weilen noch zu gegenwertiger Zeit dass Wiederspiel am tage, nemblich einige vom Adel auf diesen sich selbst so vermessentlich hochrühmenden Bildhawer (d. h. Ackermann) nicht verlassen können, das begehrte Werck von unserem Altermann angenommen, auch ehe dieses Christian kaum gewusst, was bildschnitzerei gewesen, dergleichen alhier bedienet und noch bedienen können..." Der Ältermann, der „Liefflender" Berent Lorentz, hatte somit von einigen Edelleuten eine Bestellung angenommen; es ist höchst wahrscheinlich, dass sie sich auf den Altaraufsatz und den Triumphbalken in der Kirche von Röthel bezog, die einzigen Werke aus jener Zeit, die in Frage kommen dürften.

---

[5] H. V. Clausen Roskilde Domkirke (Roskilde 1935) 22; Jensen op. cit. 111.

[6] StAR, Bf 35, Amt der Tischler contra Ackermann 22. 2. 1676.

Lorentz, der ein paar Tage vor Thiele den Bürgereid leistete, starb 1682. Er war mit einer Tochter von Arent Passer, namens Gertraud, verheiratet [7].

Der Meister in der Kirche von Goldenbeck.

Noch in den 80er Jahren des XVII. Jahrhunderts findet der geschmeidige Knorpelstil in Estland einen Meister, der seine dekorativen Formen ganz beherrscht. Offenbar stammt auch dieser Bildhauer aus Thieles Werkstatt. Dass er in Estland gelernt hat, scheint auch daraus hervorzugehen, dass er seine Kunst nicht nur von Thiele, sondern auch von Michaelson gelernt hat. Vielleicht ist er identisch mit dem Bildhauer Budewin Budeloch, welcher bei einer Gelegenheit zusammen mit Thiele d. J. in Reval erwähnt wird und im Jahre 1690 ein Kind in der Stadtkirche von Hapsal begrub [8]. In Reval zeugt von seiner Kunst ein kleines Epitaph vom Jahre 1689 für einen früh verstorbenen Leutnant von Essen in der Antoniuskapelle der Nikolaikirche. Um eine Kartusche winden sich schlangenartig ausgezogene Knorpelgebilde. Ein ähnliches Epitaph finden wir in der Kirche von Karmel auf Ösel (Abb. 133); das grösste Werk des Meisters aber bringt die östlich von Hapsal, in der Nähe der Stadt gelegene Kirche von Goldenbeck. Hier hängt an der Nordwand ein Epitaph für Pastor Heinrich Göseken aus Hannover und seine Familie, das 1681 oder 1682 errichtet worden ist (Abb. 135) [9]. Das Mittelfeld wird von einem schlichten Gemälde eingenommen, das den Pastor und seine Familie darstellt. Interessanter sind die Schnitzereien. Die Schmuckformen werden von einem dünngliedrigen, mit Gestrüpp vergleichbaren Knorpel beherrscht. Die Figuren — Caritas, von Fides und Spes umgeben — haben lange, schlanke Formen und kleine Köpfe wie am Anfang des Jahrhunderts; der idealisierende

---

[7] Das Revaler Bürgerbuch II. Berent Lorentz oder Lorentzen war einer der Vormünder der Thieleschen Kinder.

[8] StAR, Bf 35, Zeugnis von Elert Diehl und Budewin Budeloch praes. 20. 9. 1689. „Vor einigen Jahren" waren diese beiden zusammen auf dem Dom gewesen. ZAD, Kirchenbücher, Hapsal 2, 4. 1. 1691 „des Bildhauers Budewin Budelo Kind in der Stadtkirchen begraben".

[9] H. K. Paucker Ehstlands Geistlichkeit (Reval 1849) 264.



Abb. 133. Wappenepitaph in der Kirche zu Karmel.

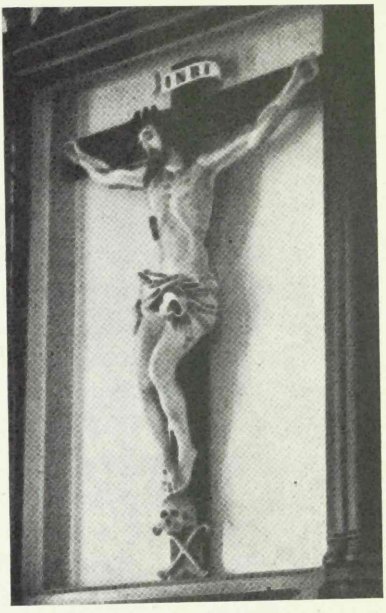


Abb. 134. Kruzifix in der Elisabethkirche, Pernau.

Stil, der nun modern zu werden beginnt, sucht bei diesem Bildhauer seine Vorbilder im höfischen Manierismus. Eine gewisse Anlehnung an Michaelson ist in den Figuren, der Anordnung der Wappen usw. bemerkbar. Mehr in dem von Thiele vertretenen realistischen Stil sind die beiden Nischenfiguren geschnitten. Sie haben auch Porträtcharakter. Zur Linken sehen wir Martin Luther, zur Rechten Melanchthon. Es sind gute Figuren. Die ursprüngliche Fassung in Schwarz, Rot, Grün, Gold, Braun und Blau ist weitgehend erhalten.

Im Jahre 1682 wurde in derselben Kirche eine Trabesgruppe aufgestellt (Abb. 136). Sie stammt offenbar von demselben Meister,

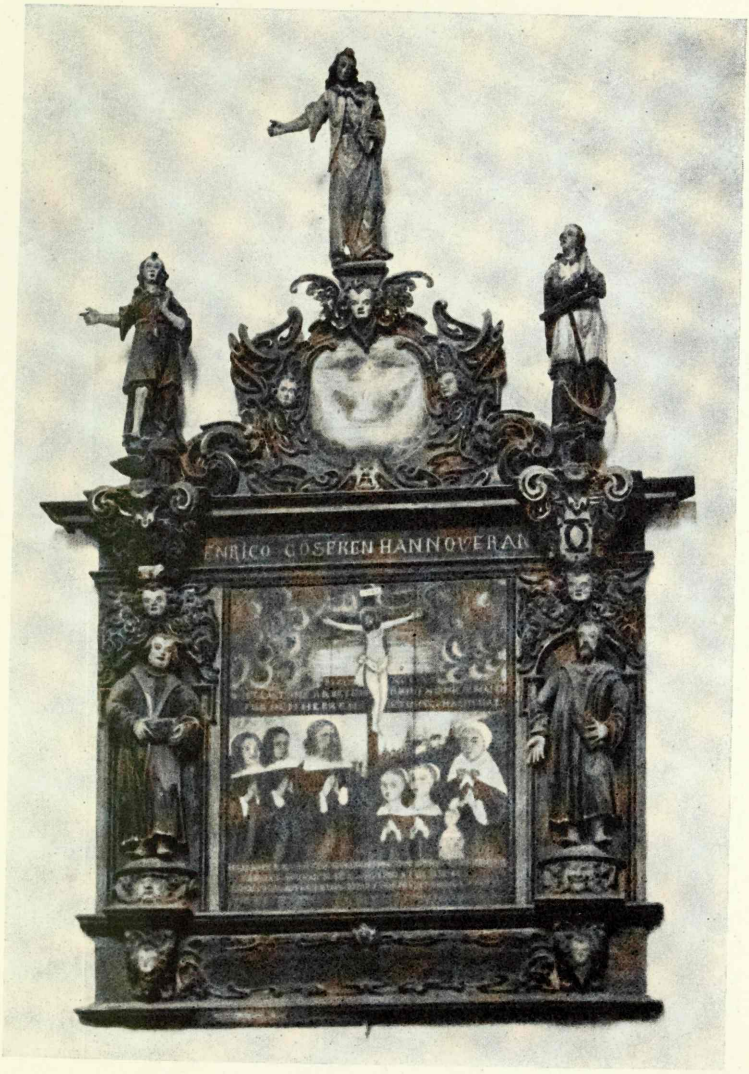


Abb. 135. Epitaph des Heinrich Göseken in der Kirche zu Goldenbeck (1681 oder 1682).

dessen Kunst sich aber sehr wesentlich verändert hat. Die Proportionen der Figuren sind lang und schlank, aber die Affekte sind grösser, mehr in der Art des Hochbarocks. Auch die Draperiebehandlung strebt einer moderneren Lösung zu. Der



Abb. 136. Trabesgruppe in der Kirche zu Goldenbeck (1682).

Christus ist im grossen und ganzen vom gleichen Typus wie das Kruzifix in Narva, aber das Gesicht ist idealisiert, ebenso der Körper, und ein Windhauch hat das gebauschte Lendentuch erfasst. Deutlicher als in dem ein Jahr früher entstandenen Epitaph hat der Künstler hier den neuen Idealismus zu verwirklichen gesucht; dabei ist er zu einem Stil gelangt, der viel Gemeinsames mit dem höfischen Manierismus aus der Zeit um 1600 hat. Dessen schlankes, schönes Menschenideal wird wieder modern, obwohl in einem neuen Milieu und als Träger neuer Gedanken und Gefühle.

Ein schönes Kruzifix desselben Meisters wird in der Kapelle der Elisabethkirche zu Pernau aufbewahrt. Es wiederholt in kleinerem Format und sorgfältigerer Ausführung die Formen des Christus von Goldenbeck (Abb. 134).

Vom Knorpel zum Akanthus.

Einige eingeführte Arbeiten. Berent Genau.

In den 70er Jahren des XVII. Jahrhunderts beginnt in Estland die Formwandlung spürbar zu werden, die sich schon einige Jahrzehnte früher in Mitteleuropa geltend gemacht hatte. Der nordische Stil, der Thieles Kunst gekennzeichnet hatte, beginnt sich mit neuen Impulsen aus dem Süden und Westen zu vermengen. Ein neuer idealisierter Figurenstil mit vollendeten, stattlichen Körpern, reichen, fliessenden Draperien und Affekte ausdrückenden Gesichtern und Gesten beginnt, an Boden zu gewinnen. Neue, aus Italien stammende Kunstformen stürmen gegen die letzten Reste der Formauffassung und der Berufstraditionen der Gotik an. Das Ornament verliert seine Selbständigkeit und wird zugunsten des architektonischen Systems reduziert. Anfangs bleibt der Knorpel noch bestehen, aber allmählich verändert er sich, verliert seinen Lebensnerv und geht schliesslich in den Akanthus über.

Die ersten Werke, die in Estland in der Figurenskulptur und in der Komposition von Kirchenmöbeln der neuen Haltung Ausdruck geben, sind importierte Arbeiten, die einige Jahre, bevor das Land seinen ersten Bildhauer der neuen Generation in Christian Ackermann erhielt, eingeführt wurden. Der Altarschmuck der Kirche von Jegelecht, die östlich von Reval in der Nähe dieser Stadt gelegen ist, wurde in Riga von Feldmarschall Fabian von Fersen im Jahre 1670 bestellt (Abb. 137) [1]. Der Meister war viel-

[1] ZAD, Kirchenbücher, Jegelecht 132, „Kirchenbuch zu Jegelecht 1725". „Auf demselben [Altar] steht ein grosser hoher Schild vom Bildschnitzer ausgearbeitet und mit allerley Farben bemahlet, inwendig im

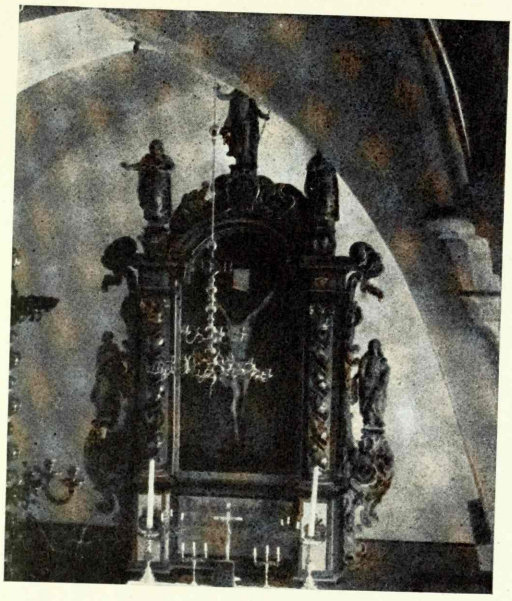


Abb. 137. Altaraufsatz in der Kirche zu Jegelecht (Jõelähtme, 1670).

leicht Mikael Brinckmann, mit dem Ackermann einige Jahre nachher in Verbindung stand [2]. Der Stil weicht nur wenig von dem ab, den Ackermanns erste Werke zeigen und der in den reichen Knorpelwerkgebilden an den Seiten des Altars noch den Kontakt mit Thieles Generation bewahrt. Aber das Knorpelwerk hat schon angefangen, seine Kraft zu verlieren. So umrahmt es jetzt eine fest komponierte Ädikula, die von gewundenen, weinlaubum-

---

Schilde ist das Gemälde weg, so Anno 1710 von dem damahligen feinde weg ausgenommen worden seyn . . . eben anjetzo da ich dieses schreibe erzehlet mir ein alter Maartscher baur aus dem Rootsi Kallaverreschen Dorfe mit namen Otsa Peter, dass obgedachter Altar von dem Herrn Feldmarschall Fersen aus Riga hierher seye gesandt worden, das gemälde darinnen seye von denen russen, wie sie Ao 1705 bis unter Reval streifeten, herausgeschnitten und weggebracht worden". An dem Altar befanden sich die Wappen Fersens und seiner Gemahlin Sabina Elisabeth von Westerhagen nebst der Jahreszahl 1670.

[2] Vgl. S. 259. Im Jahre 1645 schnitzte der Bildhauer Peter Brinckmann in Danzig einen Altaraufsatz (Danzig, Staatsarchiv, 300 G, 1757).

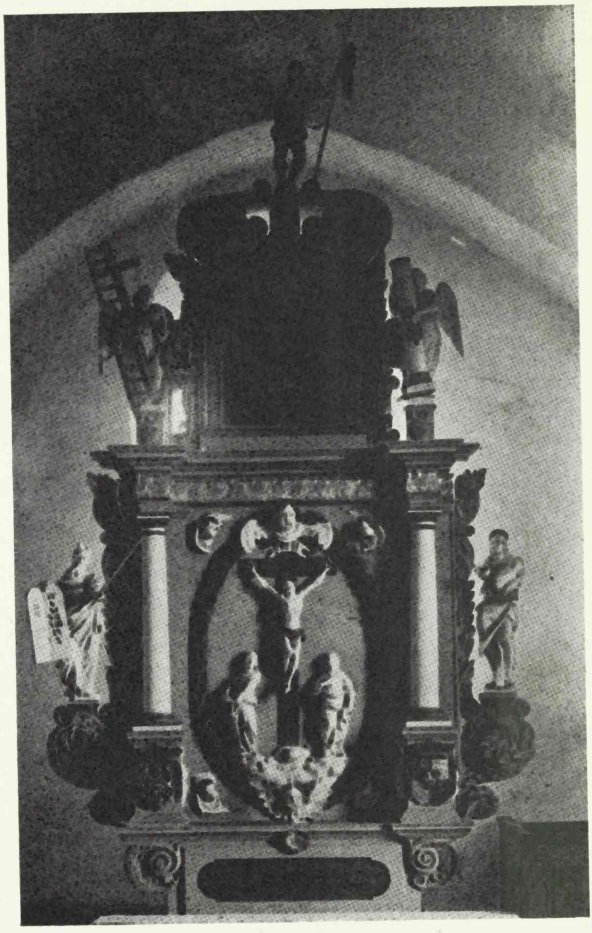


Abb. 138. Georg Baselaque: Altaraufsatz in der Kirche auf Worms (um 1670).

wickelten Säulen getragen und von einem Segmentbogen gekrönt wird. Statt der Mannigfaltigkeit ist nun die Einheitlichkeit zum Prinzip geworden. Die Figuren sind in Mäntel gehüllt, deren Falten unruhig einen schwungvolleren Fall suchen; Haltung und Gesten streben, in ihrer starren Weise romanischer Beredsamkeit Ausdruck zu geben.

Am Altaraufsatz in der Kirche von Worms hat das Hochbarock schon allen Formen sein Gepräge gegeben (Abb. 138). Der Aufbau

folgt zwar dem alten Schema, das Ornament aber beschränkt sich auf einen stilisierten Akanthus, teils als Fries und Konsolen, teils als Seitenflügel. Die Figurenskulptur folgt steif und würdig dem neuen heroischen Stil. Besonders bemerkenswert sind die Seitenfiguren, Moses und Johannes, sowie der Gekreuzigte in der von einem ovalen Kranz umgebenen Gruppe, die im unteren Teil die Stelle einer gemalten Tafel einnimmt. Der Altaraufsatz, welcher die Wappen von Magnus Gabriel De la Gardie und seiner Gemahlin, der Pfalzgräfin Maria Euphrosyne, trägt, ist eine Stiftung des bekannten schwedischen Kunstmäzens und Bauherrn, der bis 1675 das Schloss von Hapsal und umliegende Gebiete besass [3]. Der Altar ist offenbar das Werk eines Bildhauers mit Namen Georg Baselaque, der 1665 in den Dienst des Grafen trat und für dessen Rechnung viele Kircheninventare hergestellt hat [4]. Meistens finden wir solche in De la Gardies ehemaliger Grafschaft in Västergötland. Baselaque kam 1665 aus Hamburg, wird aber, wie sein Name vermuten lässt, französischer oder wallonischer Abstammung gewesen sein. Dieser Umstand bietet vielleicht die Erklärung dafür, dass wir bei diesem Meister jegliche Reminiszenzen an den nordischen Knorpelstil vermissen. Der Altar ist ein Werkstatterzeugnis ohne grössere Ansprüche; aber dass Baselaque höher einzuschätzen ist, als nach dem Eindruck, den der Altar und die meisten seiner Details hervorrufen, beweist der mit Gefühl dargestellte Gekreuzigte.

In Zusammenhang mit Magnus Gabriel De la Gardie kann man auch die beiden Apostelfiguren, Petrus und Paulus, bringen, die den modernen Altaraufsatz in der Schlosskirche zu Hapsal flankieren (Abb. 139). Die 130 cm hohen Figuren sind künstlerisch weit bedeutender als die erwähnten Altaraufsätze. Hier hat ein hervorragender Meister das Messer und den Meissel geführt.

---

[3] Vgl. Karling Jakob och Magnus Gabriel De la Gardie som byggherrar i Estland (Svio-Estonica 1938) und derselbe Matthias Holl från Augsburg och hans verksamhet som arkitekt i Magnus Gabriel De la Gardies tjänst i Sverige och Balticum (Göteborg 1932) 21 ff., 43 ff.

[4] Karling Vormsö kyrka 12 und derselbe Jakob och Magnus Gabriel De la Gardie 46 f. Über Baselaque siehe A. Hahr Konst och konstnärer vid Magnus Gabriel De la Gardies hof (Uppsala 1905) 70, derselbe Läckö slott (Göteborg 1923) passim, Sveriges kyrkor, Västergötland I (Stockholm 1913) 22; Rabén op. cit. 218 ff.



Abb. 139. Paulus und Petrus. Holzskulpturen in der Schlosskirche zu Hapsal (um 1670).

Ohne einer akademischen Schablone zu folgen, hat er diesen Figuren Grösse und Kraft verliehen und sie mit dem Geiste der neuen Zeit erfüllt. Die Gesten sind gross, doch nicht leer, die Gesichter ohne Maske, pathetisch, aber nackt. Wie frei von aller südländischen Grandezza bildet doch der Meister Hemd und Mantel des Paulus! Auch wenn der Mantel effektvoll über den Arm geworfen ist, wie beim Petrus, so ist damit nicht nur die Pose erstrebt worden. In diesen Gestalten findet sich noch viel von nordischer Intimität, aber die grossen Linien in Haltung und Mantelfall, die grossen, befreiten Gefühle sind unter dem Einfluss des Hochbarocks

entstanden. Diese Figuren gehören wohl zu den bemerkenswertesten Denkmälern in der Kunstgeschichte Estlands in der Zeit des Barocks.

Die Figuren gehörten ganz gewiss zu einem Altar in der Schlosskirche, der auf Magnus De la Gardies Veranlassung entstanden war. Den entsprechenden Befehl hatte er schon 1658 gegeben; zur Ausführung scheint es aber erst gegen Ende der 60er Jahre gekommen zu sein [5]. Am 20. Juni 1670 schreibt der Schlosshauptmann an De la Gardie, dass der Bildhauer mehr spaziert als gearbeitet habe und daher entlassen worden sei. Dasselbe Datum trägt eine Lohnquittung, die sich auf den Bildhauer in Hapsal „Berend Bilthauer sonsten genannt Gnau" bezieht [6]. In ihm haben wir offenbar den Meister des Petrus und des Paulus zu sehen. Nach Schweden zurückgekehrt, erhielt Berent Gnau oder Genau eine Anstellung auf dem Schloss Skokloster, wo er ab 1671 die Arbeit Marcus Hebbels an den geschnitzten Holzkaminen fortsetzte, welche hauptsächlich nach Vorlagen aus I. Barbets „Livre d'Architecture" (1633) ausgeführt wurden [7]. In Estland findet sich von ihm keine weitere Spur. Sein Nachfolger in der Arbeit am Schloss war wahrscheinlich der Bildhauer Kersten Frison, der in Hapsal zum erstenmal 1671 erwähnt wird und vielleicht mit „dem alten Bildschnitzer", der 1673 Pate stand, identisch ist [8].

---

[5] Karling Matthias Holl 46.

[6] Karling Jakob och Magnus Gabriel De la Gardie 45. Unsicher ist, ob dieser Berent Gnau mit dem Tischler Berent Martens identisch ist, der sich 1664 in Hapsal mit einer Tochter des Bildhauers Joachim Winter verheiratete (vgl. op. cit. 44). Ein Verzeichnis der Künstler und Bauleute, die im Jahre 1665 an dem Schloss in Hapsal arbeiten sollten und in dem u. a. ein Tischler Lukas und ein Bildhauer Christian erwähnt sind, ist wahrscheinlich nur als ein Vorschlag zu betrachten, einige Meister, die damals in Stockholm arbeiteten, nach Hapsal zu senden. Es liegt also kein Grund vor, die Skulpturen in der Schlosskirche diesem Christian zuzuschreiben, wie wir es op. cit. 45 gemacht haben. Deshalb ist es auch unsicher, ob dieser Christian mit Ackermann identisch ist.

[7] Vgl. Rabén op. cit. 153.

[8] ZAD, Kirchenbücher, Hapsal 1671, 8. 8. 1673. — Eine Arbeit von einem Bildhauer in Hapsal ist wahrscheinlich das provinzielle, 1682 entstandene Epitaph des Pastors Isaac Hasselblad aus der Kirche von Nuckö, jetzt im Historischen Museum, Reval.

Christian Ackermann.

Der Altaraufsatz und die Kanzel in der Kirche von Luggenhusen.

Der Meister, welcher in Estland den Übergang zur Plastik des Hochbarocks vermittelt, ist, wie oben erwähnt, Christian Ackermann. Er hat mehr als drei Dezennien in Estland gearbeitet und in seiner Produktion können wir fast Schritt für Schritt die Entwicklung von der Schlussphase des Knorpelstils bis zum vollständigen Siege des Akanthus und des grossen Architekturstils verfolgen. Aus Königsberg gebürtig, bewahrt er doch immer den Kontakt mit den nordischen Traditionen, und das Dekorative hört nie auf, ihn zu interessieren. Doch ist es bezeichnend für die neue Auffassung, dass die Freiskulptur, in eine monumental gestaltete Architektur hineingestellt, bei ihm schon eine grosse Rolle spielt. Ackermann ist auch der erste Holzschnitzer, der mit Selbstgefühl für die freie Stellung des Künstlers dem Handwerk gegenüber eintritt. Der Bildhauer befreit sich vom Zwange, Tischler zu sein. In seinem Schriftwechsel mit dem Tischleramt aus den 70er Jahren kommt diese Einstellung deutlich zum Ausdruck. Diese Dokumente geben uns auch wertvolle, den Meister selbst betreffende Daten [1].

---

[1] StAR, Bf 35, 10. 9. 1675 — 22. 2. 1676, Ackermanns Eingaben 10. 9. und 23. 11. 1675. „Zu dem ist auch in allen berühmten Städten üblich und gebräuchlich, dass Tischlergeselle auch die Bildschnitzerei lernen und nachgehends beiderley treiben mögen. Ich will es mit beyden händen concediren mein Antecessor matrimony Elert Thiele, wie auch andere, so bildhauer gewesen, haben sich in das Ambt der tischler begeben und ihr Meisterstück gemacht. Was geht mir aber das an? Sie haben es nicht gezwungen sondern frey willig getahn, damit sie so wohl tischlers als Bildschnitzers arbeit anzufertigen macht haben möchten, welches aber nicht binden kann, weiln bei meiner Bildschnitzers Kunst allein verbleibe . . .“ Bezeichnend ist auch, was das Amt in einer Eingabe 22. 2. 1676 über Ackermann zu sagen hat, dass er sich als ein grosser Bildhauer benimmt und auftritt, als wäre er ein „Phidias von Athen oder Archilas von Tarent oder sonsten an dem Rodiser Colosso das beste gethan hatte“. Einen ähnlichen Streit gegen das Amt führte auch Klaus Gabriel mehrere Jahre früher in Flensburg. Weil er nur auf dem Meissel, nicht aber auf dem Hobel gelernt hatte, wollte das Amt ihn nicht aufnehmen. Aus mehreren

Ackermann erhielt seine grundlegende Ausbildung in Königsberg. Seine Kunst hatte er ausserdem, wie er selbst sagt, „ehrlich und redlich gelernt nicht allein in Riga, Stockholm, Danzig, sondern auch hier in Reval, ja in allen berühmten Städten". Nach Reval kam er am Anfang der 70er Jahre; er war als „einen freyen Bildhauergesell" von zwei Gesellen dorthin gerufen worden. Bei seiner Ankunft richtete er sich bei Elert Thiele ein. Er scheint diesem bei seinen letzten Arbeiten behilflich gewesen zu sein, und es ist zweifellos Ackermann zuzuschreiben, dass einige bei Thiele bestellte Arbeiten einen ganz neuen, modernen Charakter erhalten haben. Ich denke an den Altaraufsatz und die Kanzel der Kirche zu Luggenhusen in Wierland (Tafel XX, Abb. 140). Aus der ungewöhnlich ausführlichen Chronik dieser Kirche erfahren wir, dass Altaraufsatz und Kanzel 1672 und in dem folgenden Jahr von zwei Männern aus Thieles Werkstatt, einem Bildhauer und einem Tischler, hergestellt worden sind. Altar und Kanzel beanspruchten je über ein halbes Jahr Arbeit. Während dieser Zeit wohnten die Gesellen bei freier Station auf dem Gute des Landrats Brakel, Maydel (Maidla), dessen Herrin Frau Anna Wachtmeister, den Altar stiftete, darauf bei Fabian von Örtken, welcher die Kosten der Kanzel bestritt. Ausser der freien Station und den Trinkgeldern der Gesellen wurden in beiden Fällen 100 Rthlr in bar bezahlt, dazu kamen verschiedene Bekleidungsstücke „in das Revalische Meisters Haushaltung" [2].

Obwohl Thiele die Arbeit übernommen hat, stehen die hergestellten Stücke kaum in Beziehung zu seinem Repertoire. Die kräftigen, gewundenen Kolonnetten, die Verkröpfungen, die gebrochenen Balkenschichten und Giebel des Altaraufsatzes und der Kanzel tragen schon das Gepräge des Hochbarocks. Ausserdem treten am Altar neben dem Knorpel neue dekorative Elemente auf: Rosetten, Festons usw. Der Meister, der die Zeichnungen zu diesen Stücken gemacht hat, kann daher nicht der alte Thiele gewesen

---

Städten wurden Gutachten eingefordert. Hamburg war gegen Gabriel, Lübeck aber für ihn. Vgl. Hellwag op. cit. 623 und J. Biernatzki Ein Gutachten des Hamburger Tischleramts, Mitth. des Vereins für Hamburgische Geschichte X (Hamburg 1888) 70.

[2] ZAD, Kirchenbücher, Luggenhusen 354.

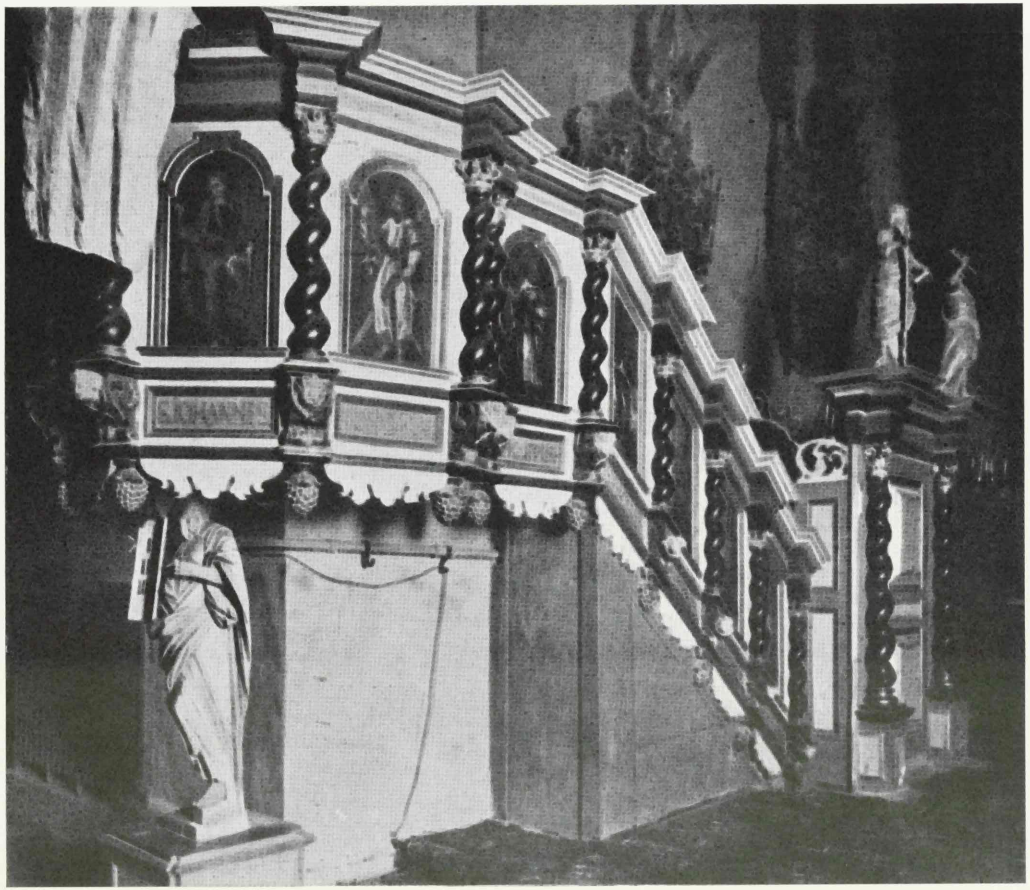


Abb. 140. Altaraufsatz in der Kirche zu Luggenhusen (Lüganuse, 1672).

sein. Sie stammen von Ackermann, was wir an späteren, von ihm eigenhändig ausgeführten Arbeiten werden kontrollieren können. Es ist ja deutlich wahrzunehmen, dass beide Arbeiten in Luggenhusen von keinem hervorragenden Meister ausgeführt sind; seine Unzulänglichkeit kommt besonders in den Freiskulpturen zum Ausdruck. Vielleicht sind aber die miserablen Figuren des Petrus und des Paulus spätere Ersatzstücke für die ursprünglichen Ge-



Tafel XXI. Christian Ackermann: Deckel der Taufe in der schwedischen Kirche, Reval (um 1680).



Tafel XXII. Christian Ackermann: Kanzel in der Domkirche, Reval (1686).

stalten; denn das Kruzifix ist besser geschnitzt. Was das Knorpelwerk des Altars betrifft, so erkennen wir die grossen Keulenschwünge und die groben Kugelreihen vom Gydeberg-Epitaph wieder. Wahrscheinlich hat derselbe Geselle, der dort beschäftigt war, hier nach Ackermanns Richtlinien gearbeitet. Wir haben schon nachgewiesen, dass es wahrscheinlich Johann Gieseken aus Bremen war. Sein Gehilfe war vermutlich Lorenz Mühlenhoff, den wir später in Narva tätig finden.

Ackermanns eigenen dekorativen Stil spiegelt die Kanzel vielleicht besser wider; hier ist der Knorpel energischer und saftiger, während die Formen Ansätze zu Gestaltungen im Sinne des Klassizismus zeigen. Auch ein einfaches Epitaph in dieser Kirche ist von demselben Bildhauer geschnitzt. Mit seinem Kreuz in der ovalen Mitte und seinen langen Knorpelvoluten kommt es dem Gydeberg-Epitaph nahe.

Nach diesen Werken zu urteilen, müsste Ackermann schon 1672 in Thieles Werkstatt eingetreten sein. So hat der alte dänische Meister während der letzten Jahre seines Lebens den Bildhauer aus Königsberg an seiner Seite gehabt.

Die Taufkammer in der schwedischen Kirche.

Nach Thieles Tod 1674 heiratete Ackermann die Witwe und wurde der Leiter einer vielbeschäftigten Werkstatt [3]. Den Konflikt, in den er dabei mit dem Tischleramt geriet, haben wir schon erwähnt. Ackermann vertrat energisch seine Stellung als freier Bildhauer. Er hatte keine Lust, in das Tischleramt einzutreten, ebensowenig wie selbst sich mit dem Hobel zu befassen. Nach seiner Meinung könnte es dem Amt nur zum Nutzen gereichen, ihn als Bildhauer gelten zu lassen. Der Streit nahm auch ein für Ackermann günstiges Ende; er blieb in Reval und sollte in den nächsten Jahren eine Reihe Aufträge ausführen. Der Bildhauer

[3] G. Adelheim Das Revaler Bürgerbuch II: Christian Ackermann, „bildhauergesell von Königsberg auß Preußen", Bürger 20. 4. 1675, heiratete 22. 4. 1675 Anna Martens, Witwe von Elert Thiele. Ackermann übernahm Thieles Werkzeuge, Linden- und Eichenholz (StAR, Bf 12, Thieles Nachlassinventar).



Abb. 141. Christian Ackermann: Taufkammer in der schwedischen Kirche, Reval (um 1680).

liess sich auf dem Dom nieder, teils wahrscheinlich, weil dieser von den zünftigen Verhältnissen der Stadt verhältnismässig unabhängig war, teils deswegen, weil er hier mehrere Bestellungen erhielt.

Eine der Ursachen des Konflikts war die, dass Ackermann auch Tischler beschäftigte, was einen unerlaubten Wettbewerb darstellte. Unter diesen Gehilfen befand sich ein Engelke Helmers, den Ackermann aus der Werkstatt des Bildhauers Mikael Brinkmann in Riga, wahrscheinlich 1674, hatte kommen lassen [4]. Dieser hatte dort die Bildschnitzerei gelernt, war aber eigentlich Tischler. Als solcher wird er auch anlässlich seiner Vereidigung 1684 im Bürgerbuch genannt. Er stammte aus Bremen, war also ein Landsmann von Gieseken, der auch mit Ackermann zusammen arbeitete.

Gemeinsam mit diesen beiden Tischlern, die einige Ausbildung als Bildhauer genossen hatten, hat Ackermann auch einige seiner frühesten Arbeiten in Reval ausgeführt. Zu diesen rechnen wir vor allem die recht beachtenswerte Taufkammer, die sich in der schwedischen Kirche befindet (Abb. 141). Ursprünglich war sie in der früheren schwedischen Kirche, d. h. in der zweischiffigen Kirche des ehemaligen Nonnenklosters. Sie stand hier südlich vom Altar, wo sie auf einem Plan vom Jahre 1691 vermerkt ist [5]. Zum erstenmal wird „die Taufe" im Jahre 1684 erwähnt. Merkwürdigerweise berichtet das Rechnungsbuch der Kirche, das sonst über vieles Auskunft gibt, nichts über den Ursprung der Taufkammer [6]. Sie dürfte daher ein Geschenk von privater Seite sein, das der Gemeinde keine Kosten verursacht hat.

Die Taufkapelle besteht aus einer achtseitigen Schranke, deren Wände zum Teil in reicher Laubsägearbeit durchbrochen sind. Die Aufsätze haben nur ein gesägtes Profil; nur an den Ecken sind kleine Kartuschen mit Delphinmotiven angebracht; sie sind nach einem Stich in Gottfriedt Müllers „Newes Compertamentbüchlein" geschnitten (Abb. 142). Der Mangel an plastischer Behandlung ist durch Malerei ausgeglichen; leider ist die ursprüng-

[4] StAR, Bf 35. „Nachdem mihr die wohlweise H. Vorsteher der Kirche St. Nikolai eine und andere Arbeit anzufertigen aufgetregen, habe ih einen Gesellen Nahmens Engelke Helmers von einem freien Bilthauer, mit Nahmen Michael Brinckmann aus Riga verschrieben, so mihr in der angenommenen Arbeit behülflich sein könnte". Dieser hatte das Tischlerhandwerk gelernt, wollte sich aber in Bildschnitzerei „perfectionieren".

[5] Schwedisches Reichsarchiv.

[6] StAR, Kirchenbuch der Michaelskirche 1631 ff. (Rechenschaften).

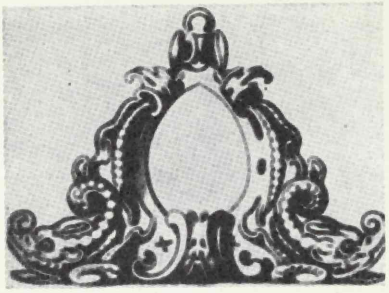


Abb. 142. Kartusche aus „Newes Compertamentbüchlein“ von G. Müller (1621). (Nach Zülch.)

liche Fassung mit ihren Ornamenten und Inschriften unter einer dicken, glänzenden, grauen Ölfarbe verborgen.

Das Taufbecken, oder vielleicht richtiger der Tauftisch, besteht aus einer flachen Schale, getragen von vier Cherubim, von denen zwei auf den Schultern der anderen sitzen (Abb. 143). Sie haben dralle Glieder und der Ausdruck ihrer Gesichter ist schalkhafter, als er bei den Kirchenengeln des Barocks zu sein pflegt. Die Einteilung der Schale bilden Rippen mit grinsenden Maskenprofilen, ein Überbleibsel der Ungeheuerköpfe romanischer Taufbecken. Der Rand ist mit Knorpelornamenten verziert, deren Formen Verwandtschaft mit den Ornamenten der Scheelschen Tür zeigen. Zum Taufbecken gehört ein stattlicher, von einer Laterne gekrönter Deckel; rund um seine untere Kuppel halten ein Christus und sieben Apostel Wache (Tafel XXI). In der offenen Laterne, welche von Korkenzieherkolonnetten gebildet wird, ist eine geschnitzte Darstellung der Taufe Jesu angebracht. Als oberer Abschluss dienen Drachen, auf deren verschlungenen Schwänzen ein Pelikan sein Nest eingerichtet hat.

Ausser den genannten Ornamenten sind es vor allem die ziemlich untersetzten Figuren mit ihren schlaffen Draperien, die eine Verwandtschaft mit der Scheelschen Tür aufweisen. Die gewundenen Kolonnetten erinnern an die Arbeiten in Luggenhusen. Diese und verschiedene andere Züge werden wir in Ackermanns späteren Werken finden. Dass es Ackermann war, der das Baptisterium gezeichnet und seine Ausführung geleitet hat, dafür spricht auch dessen Typus. Solche Taufkammern sind ziemlich selten; aber in Ostpreussen, Ackermanns Heimat, sind sie recht zahlreich vertreten [7]. Eine der ältesten finden wir in der Pfarrkirche zu Inster-

[7] Ulbrich op. cit. 129 ff., Abb. 153, Taf. 8, Abb. 415 und 364. Vgl. auch die Taufkammern in Cumehnen und Arnau (Ulbrich op. cit., Abb. 270 und 242).

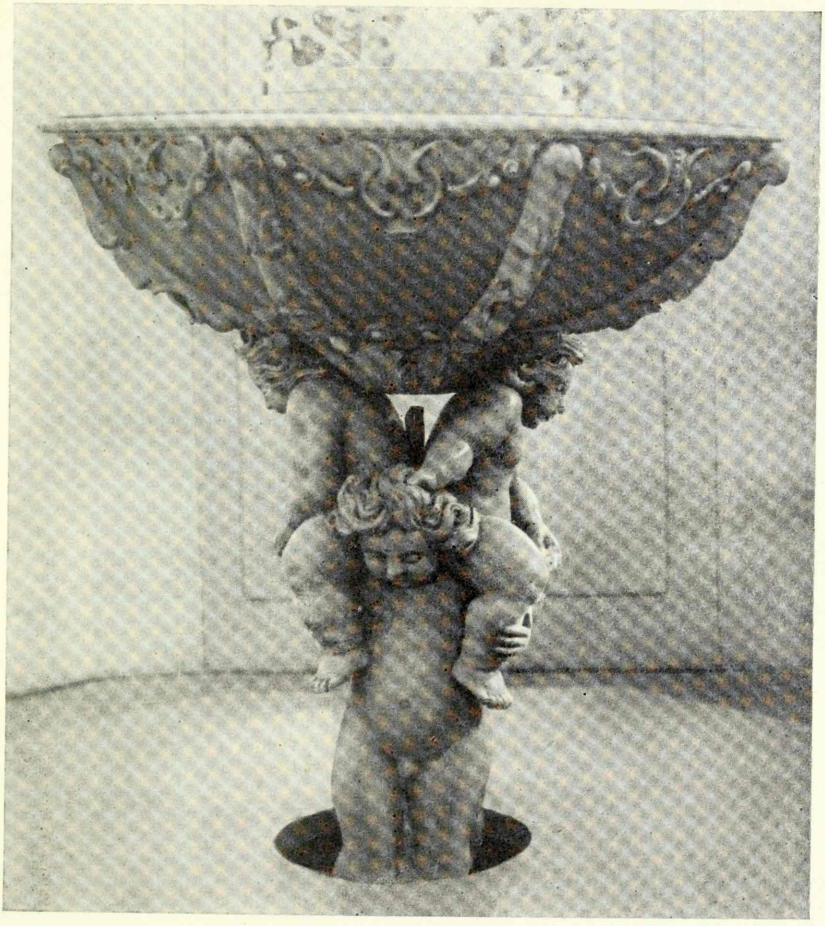


Abb. 143. Christian Ackermann: Taufschale in der schwedischen Kirche, Reval.

burg. Sie stammt vom Jahre 1638, ist rechtwinklig und besteht aus einer Säulenschranke mit zwischen den Säulen stehenden Figuren. Auch die meisten späteren Taufkammern haben einen viereckigen Grundriss. In den 60er Jahren des XVII. Jahrhunderts beginnen durchbrochene Wände und gewundene Kolonnetten aufzutreten; solche Korkenziehern ähnliche Kolonnetten wie in Reval sind dort ein populäres Motiv. Zu einem Vergleich mit der Tauf-

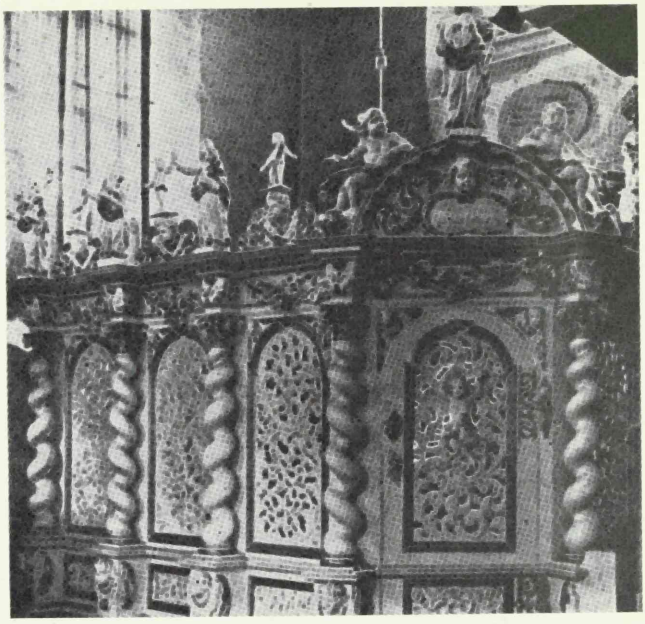


Abb. 144. Isaac Riga: Taufkammer in der ev. Altrossgärter Pfarrkirche, Königsberg (1691).
(Nach Ulbrich.)

kammer in Reval laden ähnliche ein in der evangelischen Pfarrkirche zu Marggrabowa, in der katholischen Pfarrkirche zu Guttstadt und in der evangelischen Altrossgärter Pfarrkirche in Königsberg (Abb. 144). Die beiden letztgenannten sind vom Bildhauer Isaac Riga gearbeitet; sie stammen aus dem Jahre 1685 bzw. 1691. Polygon sind auch einige Baptisterien aus dem XVIII. Jahrhundert [8]. Einige aus etwas späterer Zeit stammende, den Putten des Taufbeckens entsprechende Figuren finden wir ebenfalls in Ostpreussen, teils in der soeben erwähnten katholischen Pfarrkirche in Guttstadt, teils in der evangelischen Pfarrkirche in Gr.-Schwansfeld (Abb. 145) [9].

---

[8] Z. B. in der katholischen Kirche zu Wormditt (Ulbrich op. cit., Abb. 21 und 806).

[9] Ulbrich op. cit., Abb. 393 und 567.

Von Einzelheiten, die auf Ackermanns spätere, dokumentarisch bekannte Werke hinweisen, nennen wir die allgemeine Haltung der Figurenskulptur. Die Ausführung hat offenbar zum grossen Teil in den Händen des Kollegen aus der Werkstatt Thieles gelegen, der an der Tür der Scheelschen Bank gearbeitet hatte; die Muster aber hat Ackermann gegeben. Die Draperiebehandlung, obwohl schlaff und zum Teil missverstanden, hat doch schon den neuen schwungvollen Fall, die Haltung zeigt die neue Ungebundenheit, und die Gesichter tragen die neue idealisierte Maske; besonders bemerkenswert ist der Andreas mit einem wallenden Bart, wie er zuerst bei Michelangelos Moses vorkommt. Wir begegnen dieser Form immer wieder bei den Gestalten des Hochbarocks.



Abb. 145. Tauftisch in der kath. Pfarrkirche in Guttstadt, Ostpreussen (um 1690).

(Nach Ulbrich.)

Das Baptisterium besteht zum grössten Teil aus Tischlerarbeit; vielleicht war es anlässlich dieses Auftrages, dass Ackermann mit dem Tischleramt in Konflikt geriet. Einer seiner Gehilfen scheint der obenerwähnte Johann Gieseken gewesen zu sein. Jedenfalls war er es — er wird dann nur als Tischler bezeichnet —, der Ackermann einige Jahre später bei einer anderen Arbeit behilflich war. Wir meinen die Kanzel der Domkirche zu Reval. Da wir auch hier, obwohl in geringerem Umfang, Laubsägearbeiten finden, die denen der Taufkammer gleichen, so liegt die Vermutung nahe, dass auch sie von Gieseken hergestellt sind.

Ackermanns Kanzeln.

Aus dem Zusammenhang der bisher besprochenen Werke haben wir erfahren, wie Ackermann durch seinen Eintritt in Thieles Werkstatt und dadurch, dass ihm Thieles sowie andere Gehilfen zur Verfügung standen, sich eine Stellung im Kunstleben Revals schuf und den alten Formenbestand zu erneuern begann. Bisher haben wir nicht die Gelegenheit gehabt, den Meister näher kennenzulernen, d. h. ein ganz von ihm gearbeitetes Werk zu studieren. Aus den 80er Jahren und aus späterer Zeit gibt es indessen eine lange Reihe von Werken, die seine eigene Signatur tragen. Um unnötige Wiederholungen bei der Beschreibung zu vermeiden, nehmen wir zuerst einige grössere Gruppen von Gegenständen vor, zunächst die Kanzeln. Wir können hierbei mit einer der frühesten beginnen, der obenerwähnten Kanzel der Domkirche (Tafel XXII).

Die Domkirche war im Jahre 1684 abgebrannt, wobei ihr Inventar zerstört worden war. Die Arbeit an einer neuen Kanzel scheint sofort begonnen worden zu sein, und am 14. Oktober 1686 konnte die neue Kanzel auf ihren Platz aufgestellt werden. Wie erwähnt, hat Johann Gieseken hierbei mitgewirkt [1]. Die Kanzel, in der gewöhnlichen polygonen Form, hat ziemlich mächtige Proportionen. Das Gebälk zeigt kräftige Verkröpfungen und zur Einteilung der Felder dienen gedrechselte gewundene Kolonnetten, die auf Konsolen ruhen, auf welchen weich modellierte Engelsköpfe geschnitzt sind. Die Felder sind mit gemalten Aposteln versehen. Die Architektur des Korpus setzt sich im Geländer der Treppe fort. Die Tür wird von einem Paar grösserer Kolonnetten flankiert und von einem Paulus und einem Petrus gekrönt (Abb. 146). Verschiedene Züge des Baptisteriums in der schwedischen Kirche erkennen wir hier wieder: den konvexen Fries, die ausgesägten Hängestücke und Aufsätze usw. Hier lernen wir aber zum

[1] ZAD, GGAE 841, Fol. 1411. Die Kanzel wurde ursprünglich an dem östlichen Pfeiler an der Südseite des Mittelschiffes aufgestellt, wo sie auf einem Grundriss der Kirche aus dem Jahre 1691 angegeben ist. Ihre gegenwärtige Aufstellung an der Nordseite des Triumphbogens erhielt die Kanzel um 1720. Bei dieser Gelegenheit wurde die Kanzel mit einem neuen Schalldeckel versehen. — Beim Dombrande verlor auch Ackermann seine gesamte Habe (Neumann Lexikon baltischer Künstler).

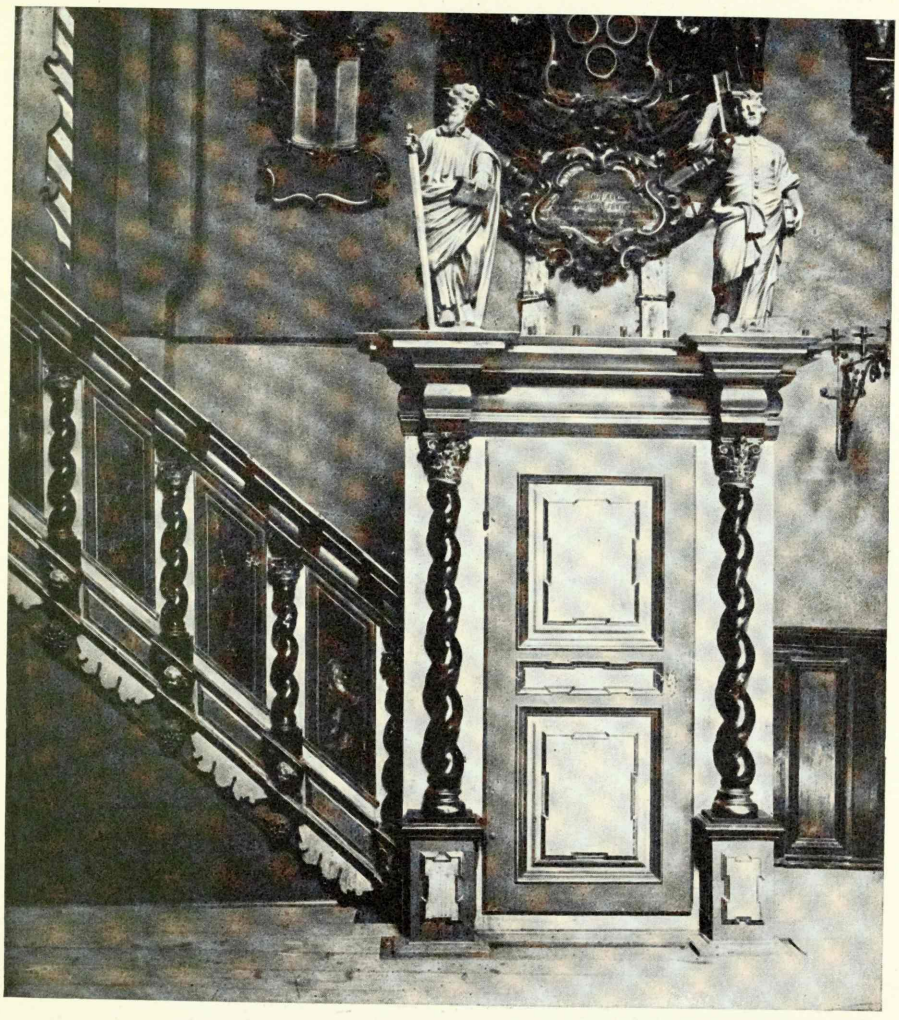


Abb. 146. Christian Ackermann: Kanzeltür in der Domkirche zu Reval (1686).

erstenmal Ackermanns Figurenskulptur kennen. Wir begegnen dem neuen weichen, idealisierenden Stil schon bei den Engelsköpfen der Konsolen. Beispiele der neuen Figurendarstellung sind die genannten Apostel und der das Korpus stützende Moses (Abb. 147). Alle sind hervorragend geschnitzt und zeigen, dass der Bildhauer die Art der neuen Formgebung gelernt hat. Die schwärmerisch verdrehten Köpfe mit dem emporgewandten Blick stellen



Abb. 147. Christian Ackermann: Mosesfigur als Kanzelfuss, Domkirche, Reval.



Abb. 148. Ev. Pfarrkirche in Ortelsburg, Ostpreussen. Mosesgestalt als Kanzelfuss. (Nach Ulbrich.)

die beste Barockgestaltung dar. Sie haben nichts von der Thieles Evangelisten eigenen Aufrichtigkeit und von deren persönlichem Gepräge. Geschmeidig und weich sind Haar und Bart gleichsam aus Ton modelliert, und formvollendet und frei ist die Drapierung angeordnet. Körper und Gewand reden hier dieselbe Sprache, und der Meister hat es verstanden, ihr einen schönen, harmonischen Klang zu geben.

Etwas später ist die Kanzel in Jörden (Juuru) entstanden (Abb. 149). Sie ist ein Geschenk des Mannrichters Reinhold Engels [2]. Sie stand lange unbemalt da und erhielt ihre Bemalung

[2] ZAD, Kirchenbücher, Jörden 95. Einem Brief des Pfarrers zufolge wurde schon 1691 an einer Kanzel gearbeitet.

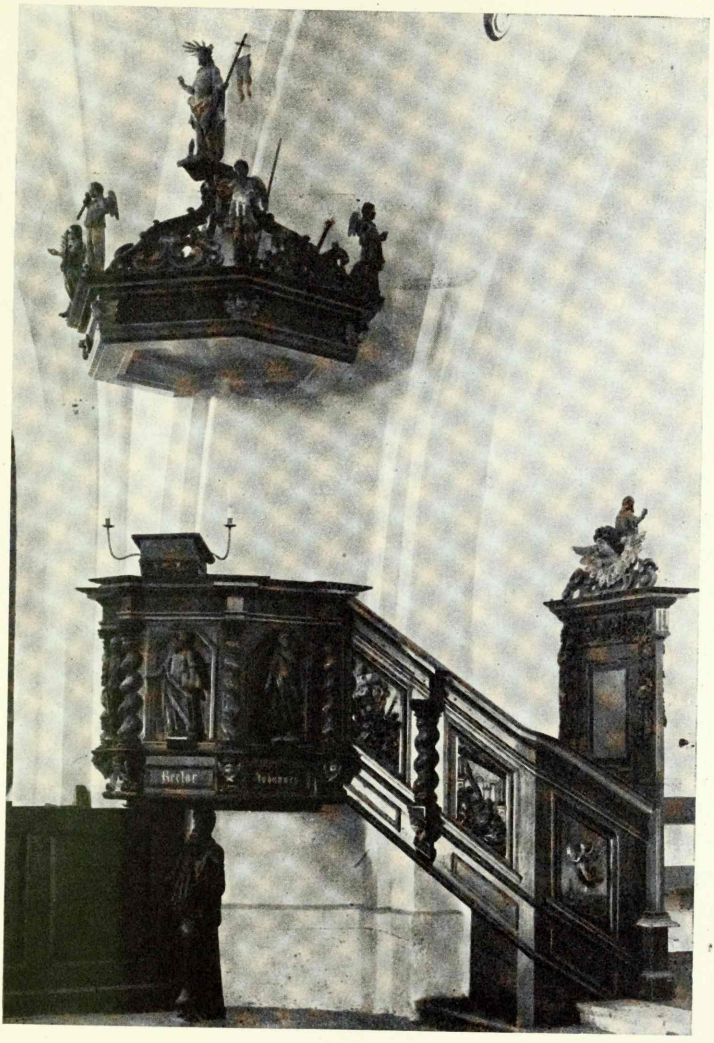


Abb. 149. Christian Ackermann: Kanzel in der Kirche zu Jörden (Juuru).

erst um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts. 1895 wurde sie gründlich renoviert, wobei u. a. das Treppengeländer mit seinen jetzigen Reliefs versehen wurde; zwei derselben sind Kopien der Reliefs, welche die Treppe der Kanzel in der Heiligengeistkirche in Reval schmücken. Die Architektur des Korpus ist dieselbe wie

in der Domkirche. In den Nischen stehen jedoch Figuren, Christus und die Evangelisten. Auch der Schalldeckel ist von Ackermanns Hand und hat Aufsätze, in denen der Knorpel noch fortlebt, sogar mit grinsenden Masken. Die Tür ist auch hier besonders durch Blumengewinde und eine Christusfigur hervorgehoben, der auf der Innenseite ein Cherubskopf entspricht. Zum Knorpel in seiner späten Form ist hier ein neues, modernes dekoratives Motiv hinzugekommen, nämlich das Gewinde von naturalistischen Blumen, Blättern und Bandschleifen. Auf dem Wege über den holländischen Klassizismus war es zu einem neuen und bald von dem Bildhauer dankbar verwendeten Motiv geworden. Der sicher und in klaren Formen geschnitzte Moses unter dem Korbe gleicht dem in der Domkirche, doch ohne dessen Formen sklavisch zu wiederholen. Der Moses von Jörden ist ein mehr cholerischer Typus, und sein krauser Bart hat einen anderen Fall. Die kleineren Figuren an den Seiten des Korpus sind verschiedenartige Variationen der uns schon durch den Paulus und den Petrus in der Domkirche bekannten Figurendarstellung. Sie sind mit Geschick geschnitzt.

Die Kanzel in Karusen (Karuse) trägt auf ihrer Tür die Jahreszahl 1697 aufgemalt (Abb. 150) [3]. Der Korb ist von genau demselben Typus, wie in Jörden. Sogar den Skulpturen ist derselbe klassizistisch disziplinierte Stil eigen, auch stellen sie Variationen derselben edlen rhetorischen Gesten dar. Verglichen mit Jörden ist hier das neue Rosetten- und Akanthusmotiv reichlicher angewandt worden. So sind die Lisenen der Treppe mit zierlich geschnitzten Blütenketten belegt, und Laubgewinde flankieren die Tür. Hier sind auch Akanthusblätter — das neue dominierende Motiv — eingeflochten. Grössere Akanthusblätter sind als Füllung

[3] ZAD, CAE I, 375, Fol. 200, Schreiben von Joachim Sellius. „. . . . eine neue Cantzel [ist] höchst nötig, welche aber auch zu Reval schon unter Arbeit . . .“ Der Bildhauer wollte 80 Rthlr specie für seine Arbeit haben, der „conterfaiteur“ 70 Rthlr specie. Die in dem Brief erwähnte Kanzel wurde aber vom Bildhauer nach Wesenberg verkauft, und erst einige Jahre später erhielt die Kirche von Karusen ihre Kanzel, wozu die Gutsbesitzer des Kirchspiels die nötigen Summen geschenkt hatten. Nach Akten, die jetzt nicht wiederzufinden sind, teilt Neumann (Lexikon baltischer Künstler) mit, dass Ackermann 1690 eine für die Kirche zu Karusen bestimmte Kanzel nach Wesenberg verkaufte.

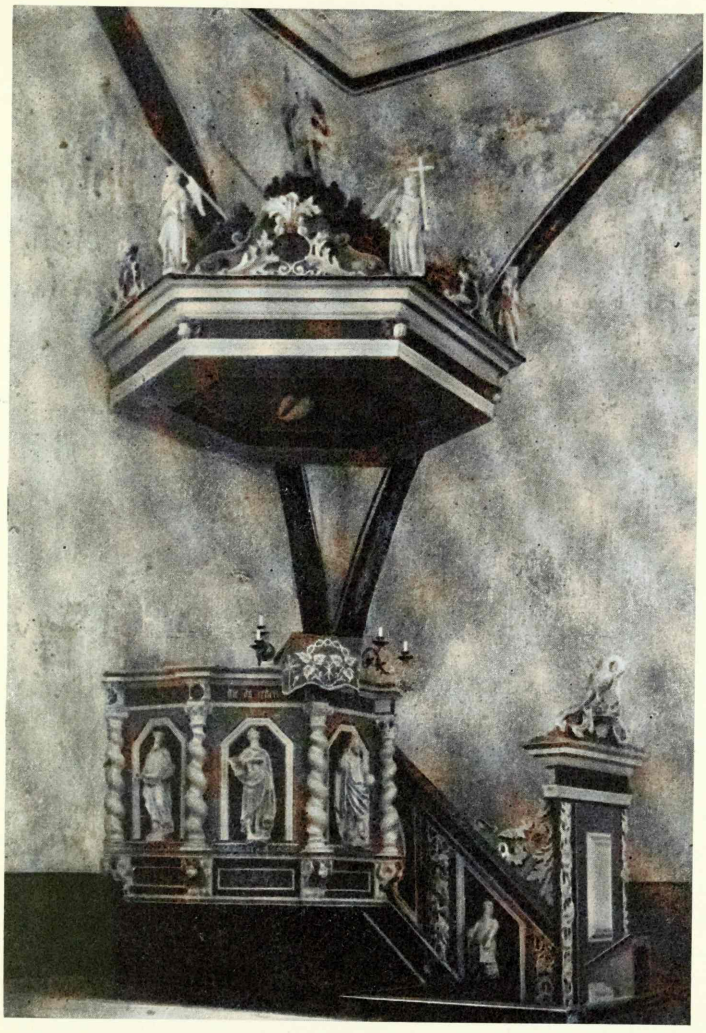


Abb. 150. Christian Ackermann: Kanzel in der Kirche zu Karusen (1697).

zwischen Tür und Treppengeländer angebracht, wo sie einige Knorpelformen fast vollständig bedecken. Der über der Tür befindliche Pelikan sitzt auf einem Akanthusblatt, wird aber von einigen sehnigen Knorpelvoluten flankiert. Auch im Schmuck des Baldachins spielt der Akanthus eine wesentliche Rolle. Was die Komposition

und die Figurenanordnung betrifft, so entspricht die Haube ganz der in Jörden, aber vor den Knorpelaufsätzen sind elegante Akanthuszweige angebracht. Die alten Formen sind fast ganz verschwunden.

Es gibt noch eine Kanzel, bei welcher sich die Formen der beiden letztgenannten wiederholen, nämlich die der schwedischen Kirche in Reval (Abb. 151). Sie ist das jüngste und zugleich das am besten gearbeitete Exemplar. Das Rechnungsbuch der Kirche berichtet, dass der Körper der Kanzel, der vom Bildhauer Ackermann angefertigt worden war, am 24. Mai 1707 aufgestellt wurde und dass der Meister damals 80 Rthlr erhielt. Fünf Männer hatten den Stuhl samt den dazugehörigen Figuren aus der Werkstatt in die Kirche getragen. Zwei Monate später wurde die Kanzel vom Maler Heinrich Warner mit Lackfarben, Gold und Silber staffiert [4]. Haube und Türen der alten Kanzel wurden bei der neuen verwendet. Eigentlich sollte diese an einem Pfeiler der zweischiffigen Kirche aufgestellt werden; durch ihre Aufstellung an der Wand sind einige der prächtigen Figuren ins Dunkel geraten. Sie gehören zum Besten, was Ackermann in dieser Art geschnitzt hat; sie sind kraftvoller und reicher an Inhalt als die Gestalten in Karusen. Petrus und Paulus gehören zu dem Typus, den wir an der Kanzeltür der Domkirche kennengelernt haben und der in grösserem Format im Schmuck mehrerer Altäre Ackermanns vorkommt. In dieser Kanzel, als deren Meister Ackermann dokumentarisch nachweisbar ist, finden wir verschiedene Details wieder, die seine früher erwähnten Werke kennzeichnen: die gewundenen Kolonnetten, den konvexen Fries, die Form der Brüstungsfelder, die Engelsköpfe auf den Konsolen und die geflügelten Cherubsköpfe zwischen ihnen. Von dekorativen Formen hat das Korpus nur eine Füllung aufzuweisen — eine meisterhaft geschnittene Rosette mit Blumen und gekräuselten Bändern in zarten, anmutigen Formen gearbeitet, die zeigen, dass der Meister sich in der Beherrschung dieses neuen und schwierigen Motivs vervollkommnet hat (Abb. 152). Man sieht auch, dass er sich ganz von der abstrakten Knorpelmystik entfernt und sich vollständig der konkreten Schönheit des klassizistischen Motivs gewidmet hat. Die stützende Skulptur

[4] StAR, Kirchenbuch der Michaelskirche.

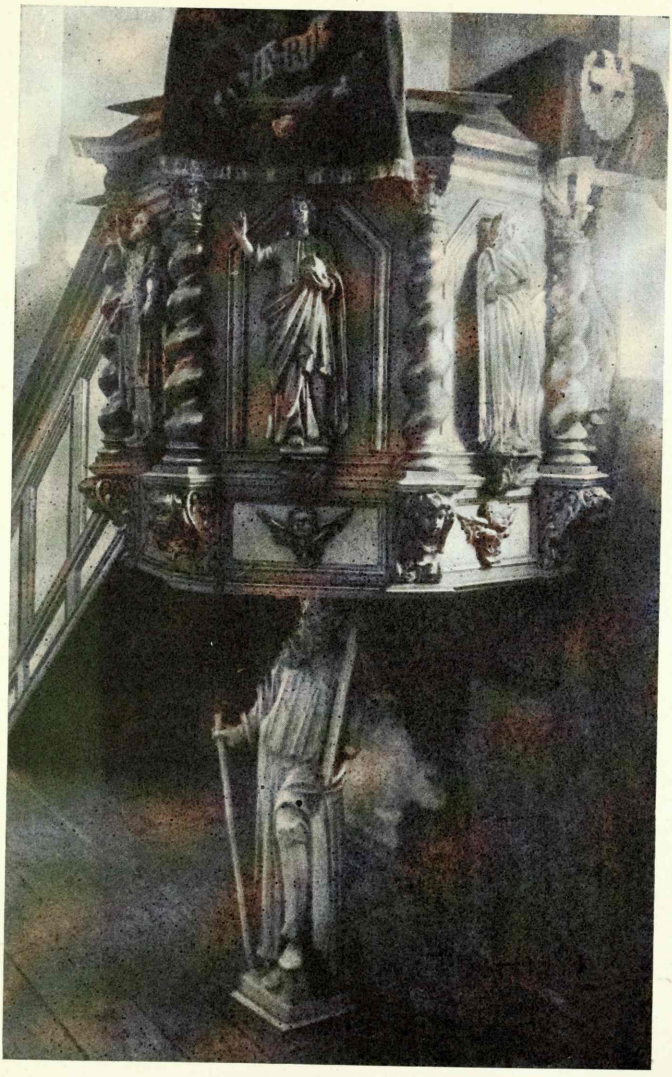


Abb. 151. Christian Ackermann: Kanzel in der schwedischen Kirche, Reval (1707).

schliesst sich würdig den anderen Mosesfiguren an, die wir kennengelernt haben; das Gesicht ist mit einer fast gotischen Intensität und Prägnanz geschnitten, und der Draperiebehandlung ist in ihrem Parallelismus eine Stilisierung eigen, die wirkungsvoll

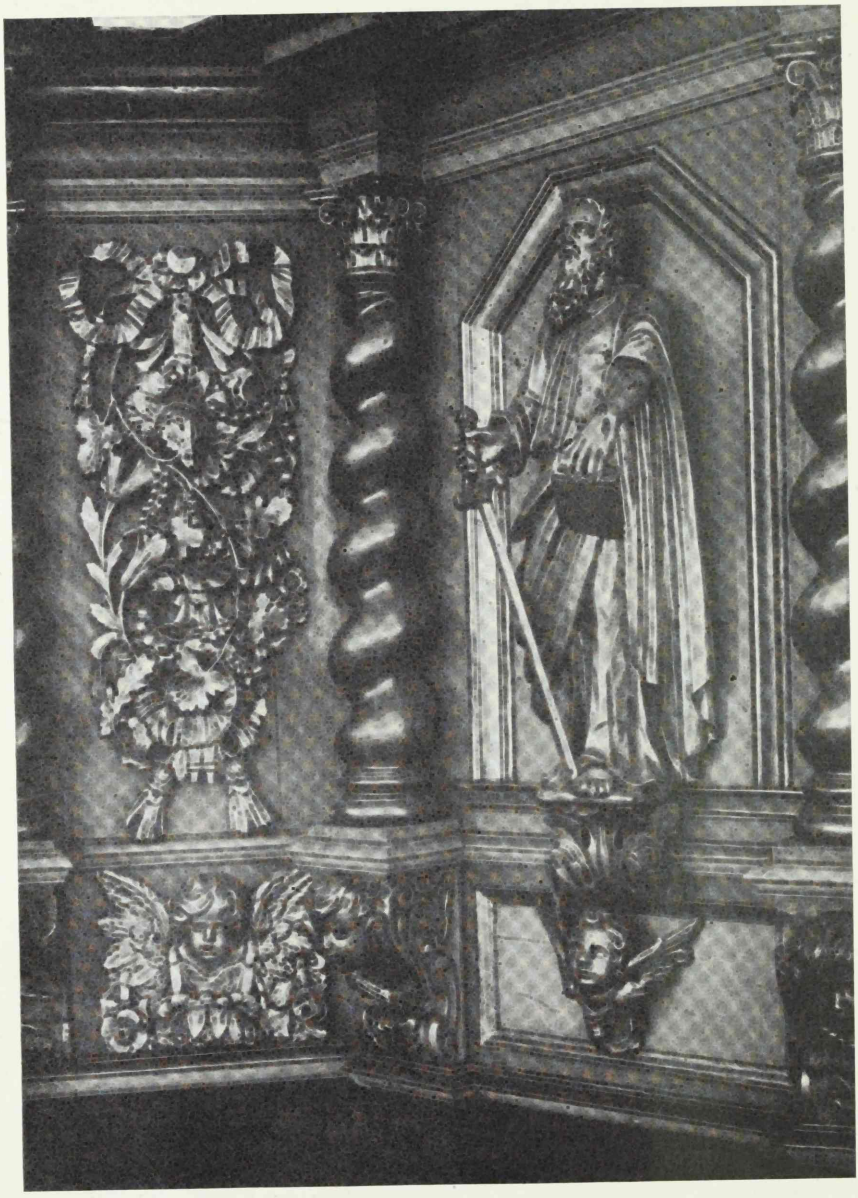
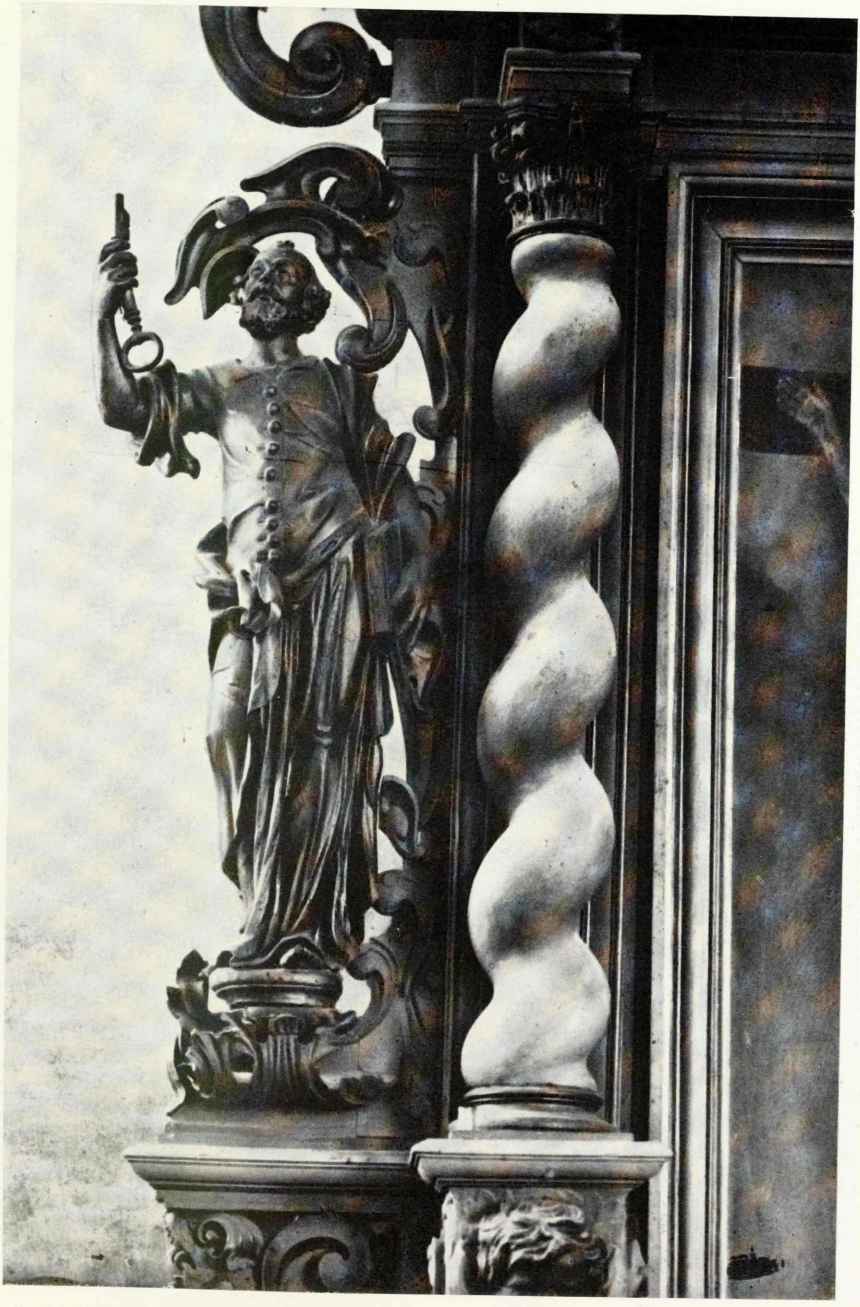


Abb. 152. Christian Ackermann: Kanzel in der schwedischen Kirche, Reval. Teilstück der Brüstung.



Tafel XXIII. Christian Ackermann: Petrus am Altaraufsatz in der Kirche zu St. Simonis (1684).



Tafel XXIV. Christian Ackermann: Altaraufsatz in der Kirche zu Fickel. Ausschnitt.

und monumental ist, jedoch ganz fern von dem barocken Schwung, der in den Brüstungsfiguren des Korpus ausklingt (Abb. 153). In dieser Stilisierung, die wir auch bei anderen Figuren des Meisters bemerken, macht sich seine Eigenart geltend, — etwas gotische Tradition durchbricht den südländischen Belcanto.

Eine einfachere, früher entstandene Kanzel befindet sich in der Kirche in Wesenberg. Sie stammt nach einer Angabe aus dem Jahre 1690 [5]. Die Felder und das Geländer der Treppe sind mit gemalten Apostelgestalten versehen. Sie werden eingerahmt von mit Blütenketten geschmückten Pilastern, die man am ehesten mit denen an der Kanzeltreppe in Karusen vergleichen mag. Der Schalldeckel ist erst 1730 entstanden. Eine Kanzel vom Typus deren in Karusen befand sich auch in der früheren Kirche von Leal (Lihula). Von ihr sind nur die Figuren des Korpus erhalten.



Abb. 153. Christian Ackermann: Mosesfigur als Kanzelfuss in der schwedischen Kirche, Reval.

Zu erwähnen sind noch zwei Kanzeln, die in Rappel (Rapla) und Fickel (Vigala). Beide schliessen sich in der Hauptsache der

[5] Vgl. Anm. 3.

Hauptgruppe von Ackermanns Kanzeln an, jedoch mit einigen Abweichungen. Die Kanzel in Rappel, die die Wappenschilder des Matthias von Staudern und seiner beiden Gemahlinnen trägt und im Jahre 1700 gestiftet worden ist, bezeichnet eine konsequente Fortsetzung der Linie, die wir in Ackermanns Schaffen verfolgen konnten (Abb. 154). Aufbau und Figurenstil schliessen sich direkt der Hauptgruppe an, aber jede Spur von Knorpelornamentik ist hier verschwunden. Der Akanthus hat ganz und gar die Führung übernommen. Doch nicht genug damit: in der Akanthusdekoration der Friese, den Lorbeerzweigen der Sockelstücke und der Säulenstütze ist die klassizistische, ja akademische Haltung noch weiter geführt. Mit diesem Werk hat sich der Meister, was die Kanzeln betrifft, am weitesten von seinem mehr malerischen und auch temperamentvollen Ausgangspunkt entfernt. Wir stehen hier am Endpunkt der Entwicklung Ackermanns. Eine Betrachtung der übrigen Denkmäler wird das nur bekräftigen.

Es ist interessant, die Schalldeckel der Kanzel in Jörden, Karusen und Rappel zu vergleichen. Sie zeigen den wachsenden Einfluss des Akanthus. In Jörden dominierten noch die Knorpelformen, obwohl sie die Tendenz zeigten, in Blattfetzen überzugehen; in Karusen wurden die sehnigen Knorpelvoluten von einer zierlichen Dekoration von zarten Akanthusblättern verborgen. In Rappel finden wir dasselbe Motiv, aber kraftvoller und üppiger. Der Knorpel fehlt vollständig. Ausserdem sind Akanthusblätter als Konsolen angebracht, und die Senkrechten der Eckenfiguren sind beseitigt.

Das Akanthuswerk, dessen stufenweise Entwicklung wir bei Ackermann so haben verfolgen können, begann in den späteren Dezennien des XVII. Jahrhunderts aus Italien übernommen zu werden und sich über das nördliche Europa zu verbreiten. In diesem Motiv kommt die Romanisierung und die Zurückdrängung des demokratischen Elementes zum Ausdruck, welche die Kunstentwicklung in Europa seit dem Ende des XVII. Jahrhunderts und während des Siegeszuges des Absolutismus kennzeichnet. In Deutschland trugen u. a. zahlreiche Musterstiche zur Verbindung des Motivs bei. Solche von Johann Conrad Reuttiman und Johann Unselt kommen den Formen Ackermanns nahe [6].

[6] Vgl. Rothe op. cit.

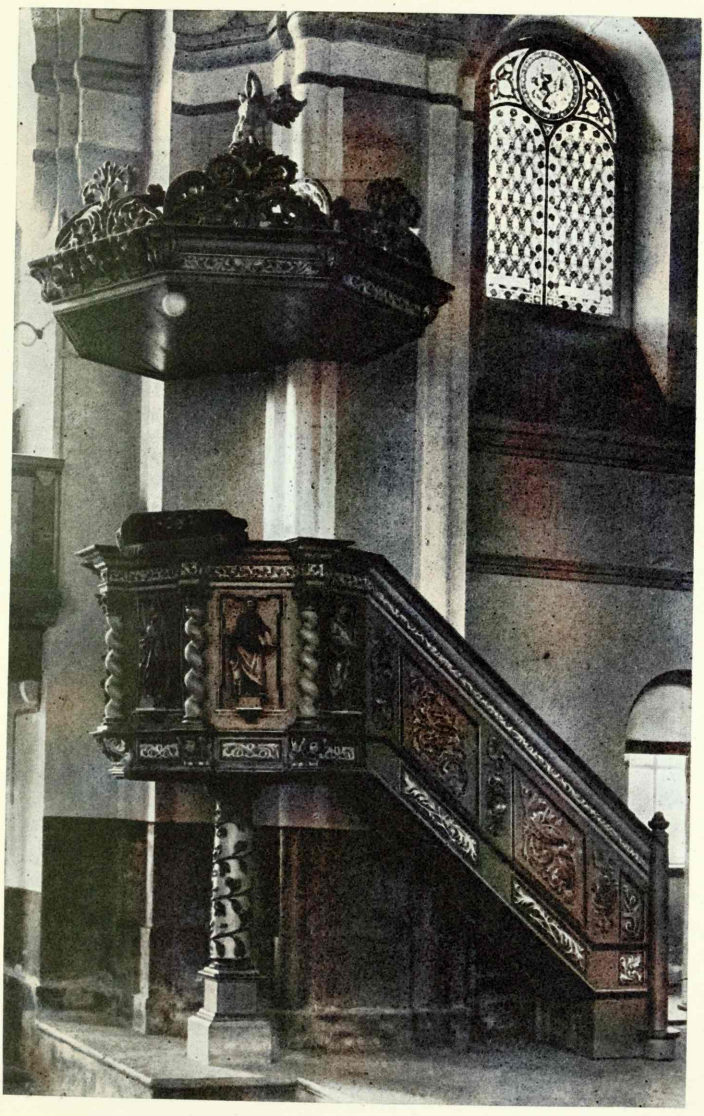


Abb. 154. Christian Ackermann: Kanzel in der Kirche zu Rappel (Rapla, 1700).

Die Kanzel in Fickel, die die Wappen der Üxküll und der Fischbach trägt, verrät ebenfalls einen für Ackermann bezeichnenden Typus (Abb. 155). Doch zeigen sowohl die Figurenskulp-

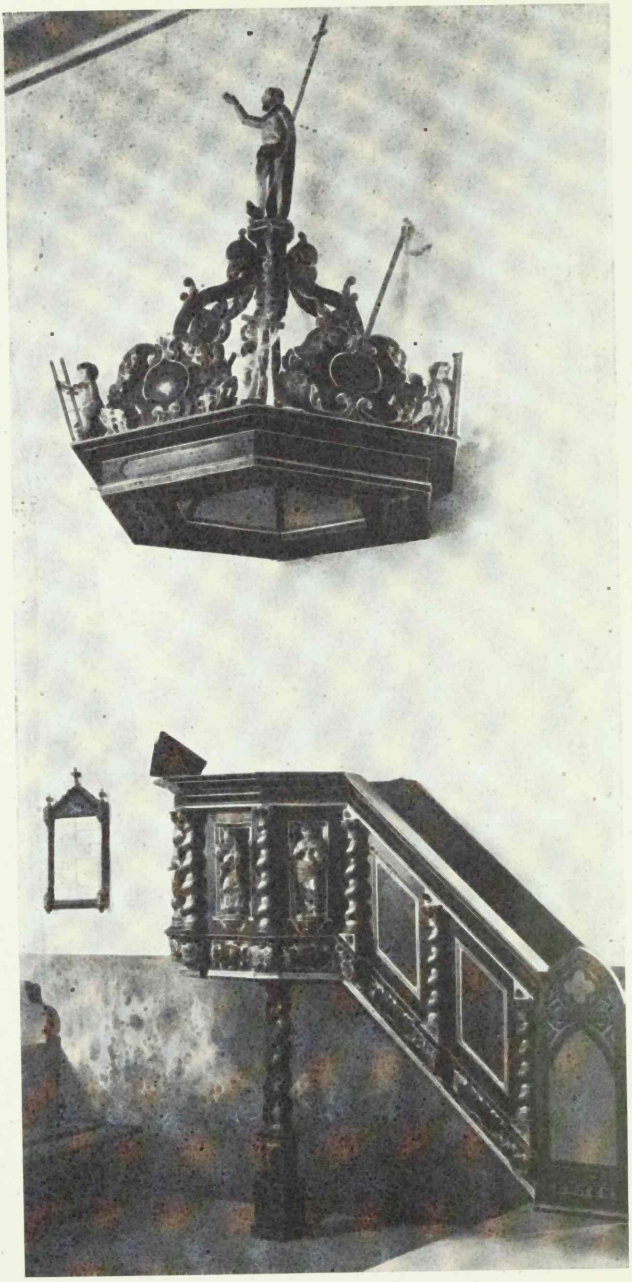


Abb. 155. Christian Ackermann nebst Gehilfen: Kanzel in der Kirche zu Fickel (Vigala).

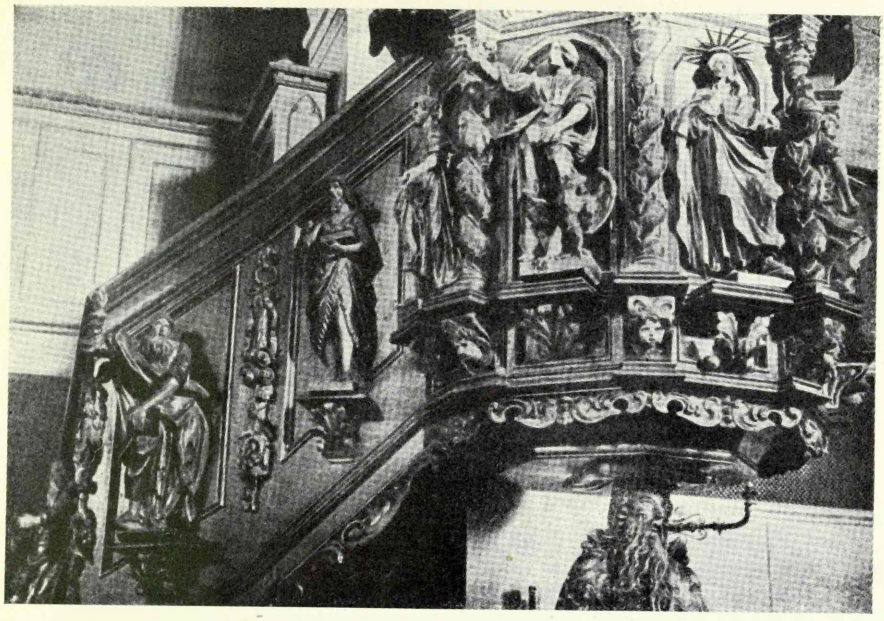


Abb. 156. Ev. Pfarrkirche in Tilsit, Ostpreussen. Korpus und Treppenbrüstung der Kanzel (1677).

(Nach Ulbrich.)

tur als auch die dekorativen Formen in der Ausführung Abweichungen von Ackermanns persönlichem Stil. Die Figuren entsprechen zwar zum grössten Teil Ackermannschen Vorlagen; sie sind aber in breiteren Zügen geschnitten und ihre Formen sind unruhiger und nervöser. Der Schalldeckel ist mit Aufsätzen von einer neuen Art versehen; das gilt sowohl vom Typus der Akanthusblätter als auch von der hohen, runden Form. Zwischen ihnen stehen Putten, wie man sie auch nicht in Ackermanns Formenschatz findet. Offenbar hat hier ein Gehilfe mitgearbeitet [7].

Die nächsten Verwandten von Ackermanns Kanzeln finden wir, wie zu erwarten ist, in der Heimat des Meisters, in Ost-

[7] Von Ackermanns Gehilfen kennen wir Hinrik Martens (siehe unten) und Hinrich Petersohn (StAR, Olai, Register, 1697 erwähnt). Wahrscheinlich waren auch die Bildhauergesellen Johann Friedrich und Sven Lundh, von denen es 9. 5. 1695 heisst, dass sie schon das dritte Jahr verreist waren, Gehilfen von Ackermann (StAR, Bi 61).

preussen. Der pathetische Figurenstil hat in diesem zum Teil katholischen Lande schon früh seinen Einzug gehalten. In dem reichen Bestande der Plastik und des Inventars der Kirchen dieser Provinz dominiert das Hochbarock mit gewundenen Kolonnetten, weichen Engelsköpfen und dem Akanthus. Der Kanzeltypus, den wir in einer Reihe von Ackermanns Arbeiten kennengelernt haben, hat in Ostpreussen seine Gegenstücke aus derselben Zeit. Ein Meister, der wahrscheinlich von denselben Voraussetzungen ausgegangen ist wie Ackermann, hat 1677 die Kanzel in der evangelischen Pfarrkirche in Tilsit hergestellt (Abb. 156, 157) [8]. Die Nischen des Korpus sind, wie bei Ackermann, oben in den Winkeln gebrochen, die gedrehten Kolonnetten ruhen auf Konsolen mit Engelsköpfen. Das Korpus wird von einem Moses gestützt, und zur Einteilung des Treppengeländers dienen wie in Karusen Blumengewinde. Gleichartig ist auch die Figurenskulptur, obwohl der Stil des Tilsiter Meisters unruhiger und temperamentvoller ist. Aber die Gesten und die Gesichtsmasken sind dieselben wie bei einigen Figuren Ackermanns. So findet man den Markus, den Matthäus und den Johannes den Täufer der Tilsiter Kanzel unter den Werken Ackermanns wieder. Der Johannes der Täufer tritt z. B. (Abb. 156) fast genau in derselben Gestalt an Ackermanns Altar in Merjama auf, den wir im folgenden besprechen werden (vgl. Tafel XXVI).

Ähnliche Formen vertritt auch Meister Johann Christoffer Döbel (die Kanzel der ev. Pfarrkirche in Laptau, 1690). Eine seinen Werken nahestehende Arbeit ist die Kanzel in der evangelischen Pfarrkirche in Powunden vom Jahre 1702, „eins der besten Schnitzwerke in Ostpreussen, nicht bloss äusserlich, sondern auch dem seelischen Gehalte nach“ [9] (Abb. 158). Sie könnte nach derselben Zeichnung wie die Kanzel in Karusen ausgeführt sein; nicht nur das Korpus, sondern auch der Schalldeckel und die Treppenbrüstung sind genau in derselben Art komponiert und ausgeschmückt. Nur die abweichende Art des Akanthus sowie die Modellierung der Figuren zeigt, dass hier ein anderer Meister das Messer geführt hat. Die Döbel zugeschriebene Kanzel in

[8] Ulbrich op. cit. 262 ff.

[9] Ulbrich op. cit. 301, 333, Abb. 357 und 358.

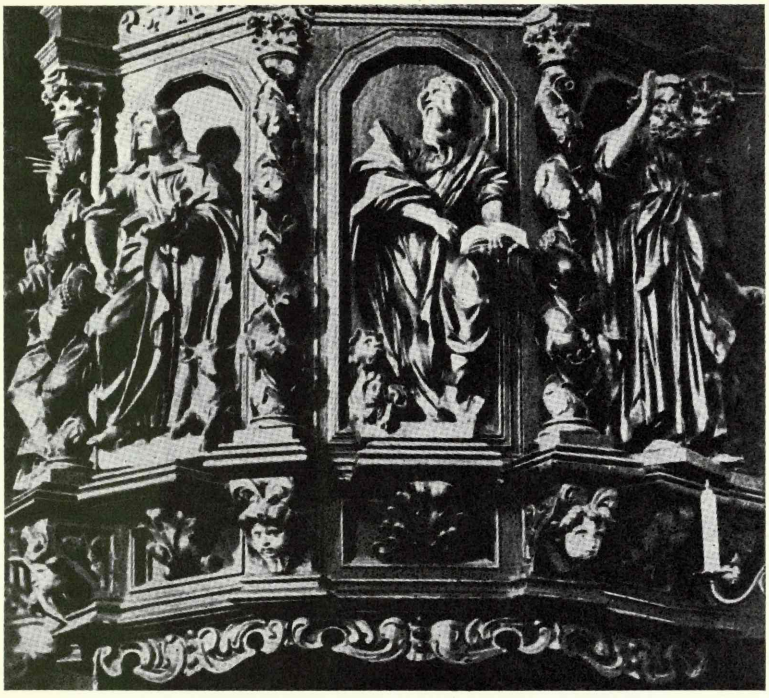


Abb. 157. Evangelische Pfarrkirche in Tilsit. Korpus der Kanzel (1677).

(Nach Ulbrich.)

Johannisburg vom Jahre 1696 ist ebenso komponiert wie die Kanzel in Wesenberg (Abb. 159). Hier hat die Figurenskulptur mit ihren dünnen, etwas steifen parallelen Falten verschiedenes mit der Ackermanns gemeinsam. Auch eine so späte Arbeit wie die Kanzel in Almenhausen vom Jahre 1719 ist nach denselben Prinzipien ausgeführt. Am nächsten steht sie der Kanzel in Powunden. Vom selben Jahre ist ein Moses als Stützfigur in der evangelischen Pfarrkirche zu Ortelsburg. Er kommt den gleichartigen Figuren Ackermanns so nahe, dass er diesem zugeschrieben werden könnte (Abb. 148) [10].

Die ostpreussische Holzplastik, zu welcher die Arbeiten Ackermanns und die hier genannten ihnen nahestehenden Arbeiten

[10] Ulbrich op. cit. 341, 486, Abb. 580 und 600.

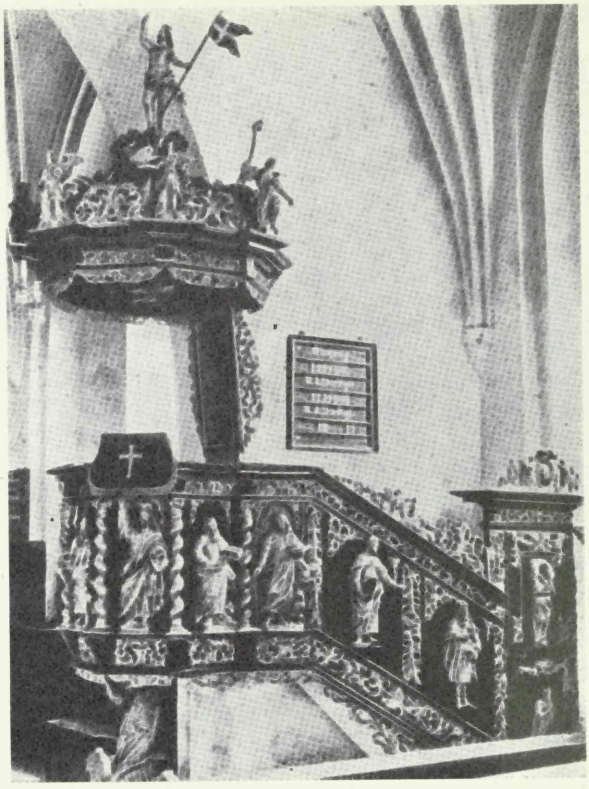


Abb. 158. Ev. Pfarrkirche zu Powunden, Ostpreussen. Kanzel (1702).
(Nach Ulbrich.)

in Ostpreussen gehören, wurde in Königsberg in den 60er Jahren des XVII. Jahrhunderts ausgebildet. Hier gab es drei grössere Werkstätten, nämlich die von Joachim Pfaff, Michael Döbel und Johann Pfeffer. Ackermanns Kunst steht vor allem in naher Beziehung zu Werken, die den beiden letztgenannten Werkstätten zugeschrieben werden [11]. Die Forschung hat noch nicht genügend das Material gesichtet, und es ist wahrscheinlich, dass noch andere Namen, ausser den erwähnten, in Betracht kommen können. Döbel war ein bedeutender Künstler, nicht nur Bildhauer, sondern auch

[11] Ulbrich op. cit. 232 ff., 248 ff.



Abb. 159. Ev. Pfarrkirche zu Johannisburg, Ostpreussen. Kanzel (um 1696). (Nach Ulbrich.)

Architekt. Mit Werken, die man seinem Sohn, Johann Christoffer Döbel, zuschreibt, hat Ackermanns Schaffen, wie oben erwähnt, in mehreren Fällen Berührungspunkte. Das könnte dafür sprechen, dass Ackermann seine Ausbildung in den 60er Jahren bei Döbel d. Ä. erhalten hat. Nach Königsberg kam Döbel aus seiner Heimat, Schlesien, um das Jahr 1660. Döbels einziges dokumentarisch nachgewiesenes Werk ist ein Grabmonument aus weissem und schwarzem Marmor für Johann von Kopsoth im Dom zu Königsberg [12]. Nicht nur das Material, sondern auch die strenge Komposition und die knappe Formenbehandlung zeigen, dass Döbel starke Eindrücke vom niederländischen Klassizismus empfangen hat. Da wir neben dem Grundelement des lebensvolleren preussischen Holzbarocks auch einen klassizistischen Zug in Ackermanns Kunst wahrnehmen, so liegt die Vermutung nahe, dass er Beziehungen zu Döbel gehabt hat. Von ihm hat er den ersten Impuls zum Klas-

[12] Ulbrich op. cit., Taf. 14.

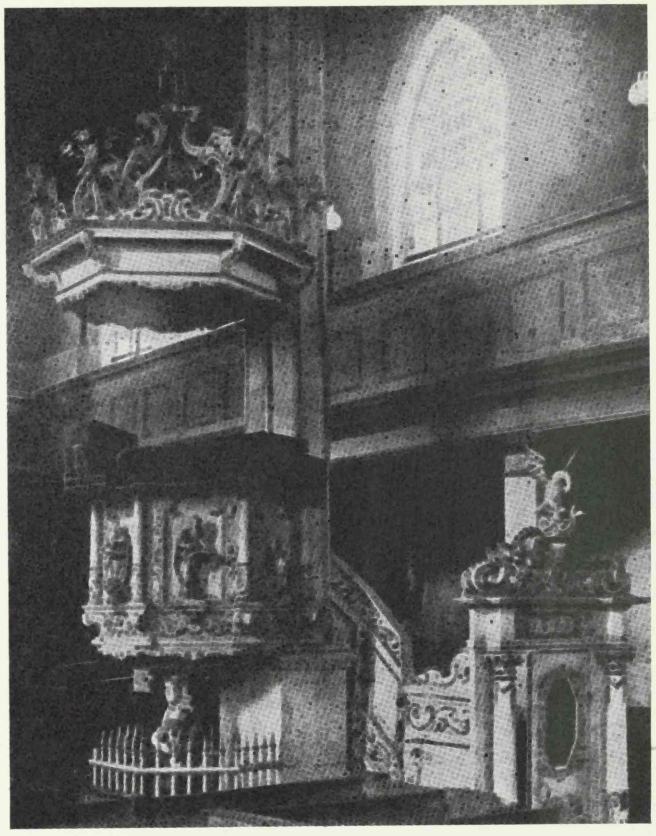


Abb. 160. Kanzel der ev. Altrossgärter Kirche, Königsberg (1666).
(Nach Ulbrich.)

sizismus erhalten, der sonst der ostpreussischen Holzplastik fremd ist, der aber in dem vom schwedischen und holländischen Klassizismus beeinflussten Estland sich geltend machen konnte.

Ein Beispiel für den von Ackermann gepflegten und gegen Ende des XVII. Jahrhunderts in Ostpreussen weit verbreiteten Kanzeltypus finden wir in der evangelischen Altrossgärter Kirche in Königsberg (Abb. 160). Die Kanzel ist datiert 1666. Hier herrscht noch der Knorpel vor, wenn auch in dünnen Formen. Die Architektur des Korpus und vor allem der Schalldeckel und die Krönung der Tür sind dieselben, die wir an Ackermanns Kanzeln

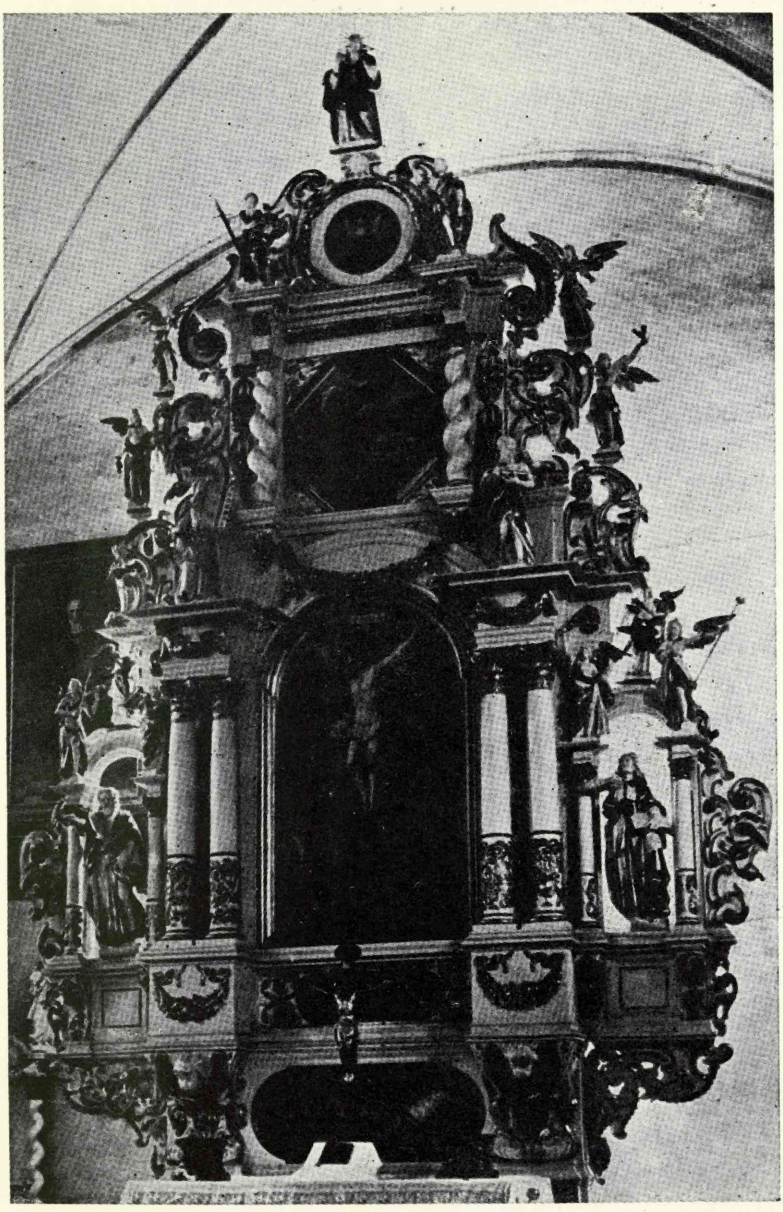


Abb. 161. Altaraufsatz in der ev. Altrossgärter Kirche zu Königsberg (1676—77).

(Nach Ulbrich.)

in Jörden und Karusen kennengelernt haben. Der Meister ist nicht bekannt. Der Altar dieser Kirche, der erst 1677 eingeweiht worden, aber wenigstens in der Komposition und in grossen Teilen der Einzelheiten bedeutend früher entstanden ist, zeigt uns noch einen anderen Ausgangspunkt von Ackermanns Kunst (Abb. 161) [13]. Die Übereinstimmung mit einigen seiner Werke, die wir im folgenden näher kennenlernen werden, ist so gross, dass wir in einigen der Details des Meisters eigene Hand zu spüren glauben. Wir denken an den Johannes, der auf dem rechten Säulenpaar thront, und an die Engel. Die Knorpelwerkflügel und die Voluten an den Seiten scheinen von derselben Hand geschnitten zu sein, die etwas später die Altaraufsätze in den Kirchen von St. Simonis (Simuna) und Fickel in Estland geschaffen hat. Die schweren Laubgewinde in holländischer Art, die in der Altrossgärter Kirche den Altar schmücken — auch dieses Motiv, obwohl in etwas anderer Form, finden wir in der Kirche von Fickel wieder —, machen die Annahme wahrscheinlich, dass dieses Werk aus Döbels Werkstatt stammt.

So haben wir nun Ackermanns künstlerische Herkunft festgestellt. In seiner Kunst kann zwar nicht alles, wohl aber das meiste auf die aus Königsberg und die von Döbel empfangenen Eindrücke zurückgeführt werden. Im Zusammenhang mit anderen seiner Werke werden wir auf weitere von dort stammende Züge hinweisen.

Altaraufsätze mit zurückbleibendem Knorpel.

Schon der Altaraufsatz in Luggenhusen vom Jahre 1672 hat uns einen neuen Typus von Altarschmuck gezeigt, der durch grössere Formen und einheitlichere Komposition gekennzeichnet ist. Die Ausführung war zwar grob, wir wiesen aber darauf hin,

---

[13] Ulbrich op. cit. 250 f. Ulbrich schreibt, „jedoch nicht mit unbedingter Gewissheit", die Kanzel der Altrossgärter Kirche Johannes Pfeffer zu. Auch der Altaraufsatz der Altrossgärter Kirche wird von Ulbrich mit Pfeffer in Verbindung gebracht (op. cit. 260). Als Grund für die Zuschreibung gibt Ulbrich die Übereinstimmung mit dem Altaraufsatz in Cumehnen an, der 1676 von Pfeffer ausgeführt wurde. In der Tat unterscheiden sich die beiden Werke wesentlich voneinander.

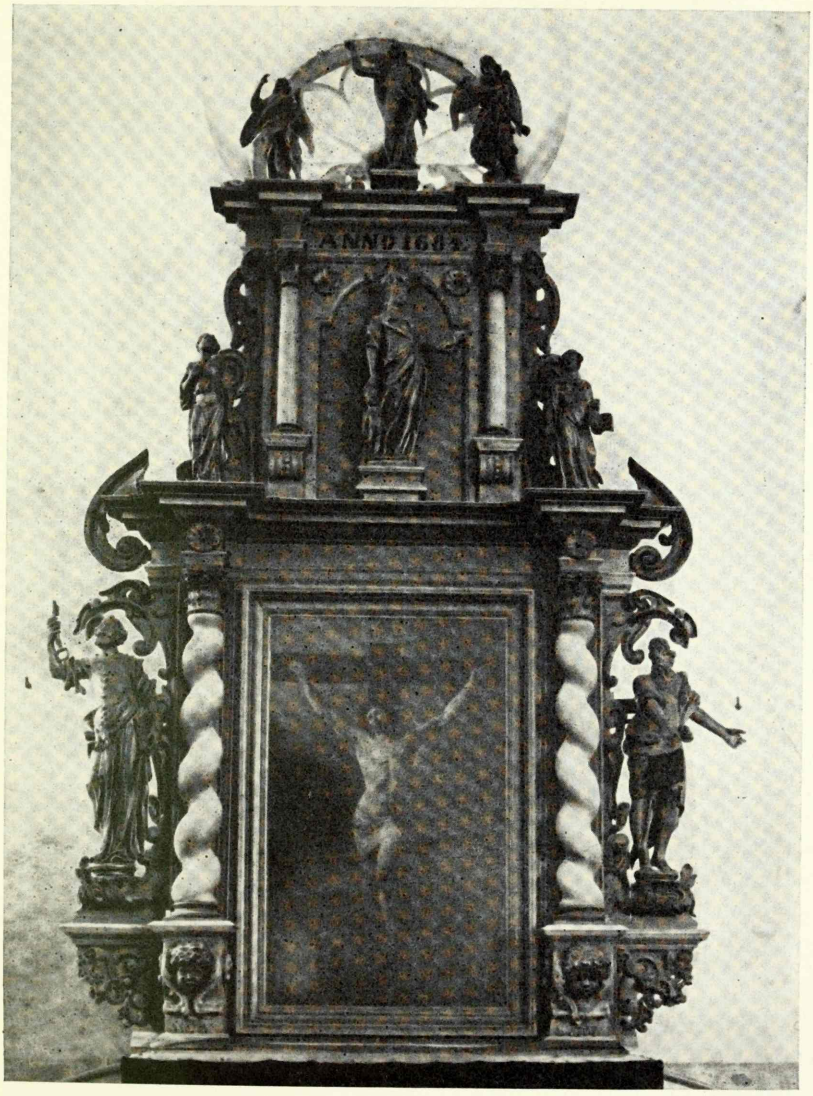


Abb. 162. Christian Ackermann: Altaraufsatz in der Kirche zu St. Simonis (Simuna, 1684).

dass für die Tendenzen, die sich hier sowohl in der Komposition als auch im dekorativen Apparat äusserten, der primus motor Ackermann war, der damals in Thieles Werkstatt eingetreten

war. Ein Vergleich mit Altaraufsätzen, die zweifellos von Ackermann selbst ausgeführt worden sind, bestätigt die Richtigkeit dieser Ansicht. Der erste in der Reihe von Ackermanns Altaraufsätzen ist der in der Kirche von St. Simonis (Abb. 162). Er trägt die Jahreszahl 1684. Die Komposition ist im grossen und ganzen dieselbe wie bei dem Altar in Luggenhusen, sie zeigt zwei Säulenstellungen übereinander, die oben ein Gemälde (das jetzige ist modern) und unten Skulpturen umfassen. Seitenflügel und Seitenfiguren lassen die Konturen weicher erscheinen. Die gewundenen Säulen sind uns von Ackermanns Kanzeln her bekannt, ebenso die weichen Cherubsköpfe und die Motive und die Behandlung der Figurenskulptur. Die grossen Seitenfiguren, Petrus und Paulus, sind besser gewachsene Zwillingsbrüder der etwas später entstandenen Figuren an der Kanzel der Domkirche in Reval (Tafel XXIII). Der Draperiestil ist nur etwas „feuchter", die Bewegungen sind ausgreifender, die Darstellung ist durch mehr Temperament und Sinnlichkeit gekennzeichnet. Dieses Urteil gilt in hohem Masse auch für die Kardinaltugenden in der oberen Abteilung; mit ihren anschliessenden Gewändern und entblössten Brüsten bringen sie einen ganz neuen Geist in den estländischen Kirchenraum, den man bisher dort nie wahrgenommen hatte. Oben thront ein Christus, von Engeln umgeben. In ihrer freieren, eleganten Modellierung gehören die Figuren dieses Altars zu Ackermanns besten Skulpturen. Sie sind zwar in mancher Hinsicht schablonenhaft, sind aber lebensnah und haben eine lebendige Oberfläche; so bringen sie etwas von denselben Werten, die Thieles Werken eigen sind, zum Ausdruck, obwohl in einem neuen Gewand und eine andere Sprache redend. Sie sind den Figuren des Altaraufsatzes der Altrossgärter Kirche in Königsberg sehr ähnlich, der, wie wir schon vermutet haben, aus Ackermanns Königsberger Zeit stammen mag (vgl. Abb. 161).

Den dekorativen Einschlag in diesem Werk bilden Knorpelvoluten, welche sich jedoch unter den Seitenfiguren zu Akanthuskonsolen zusammenrollen. Der Knorpel ist von derselben Art wie auf dem etwas später von Ackermann ausgeführten Zifferblatt in der Heiligengeistkirche in Reval und gleicht dem, der in geringerem Umfang noch an der Kanzel in Karusen erhalten ist.

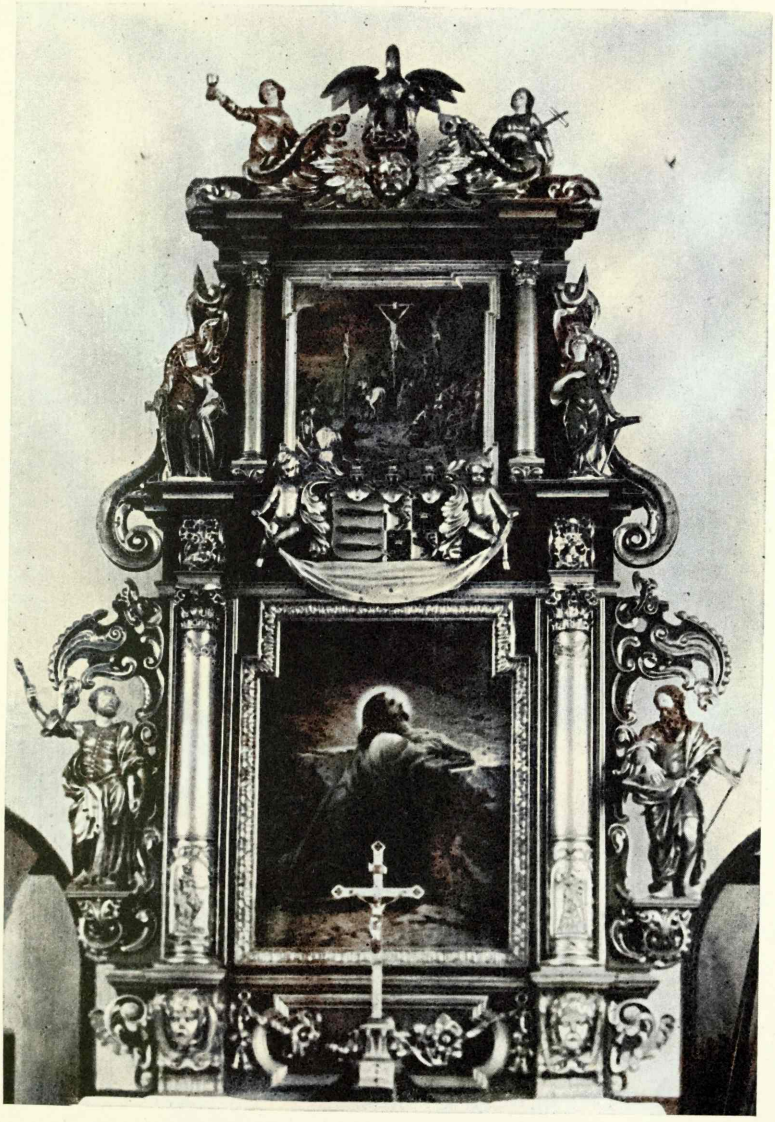


Abb. 163. Christian Ackermann: Altaraufsatz in der Kirche zu Fickel.

Deutlich treten Ackermanns ostpreussische Eindrücke im Altaraufsatz der Kirche von Fickel zu Tage (Abb. 163). Er ist, nach den Wappen zu urteilen, eine Stiftung von Johann Heinrich von

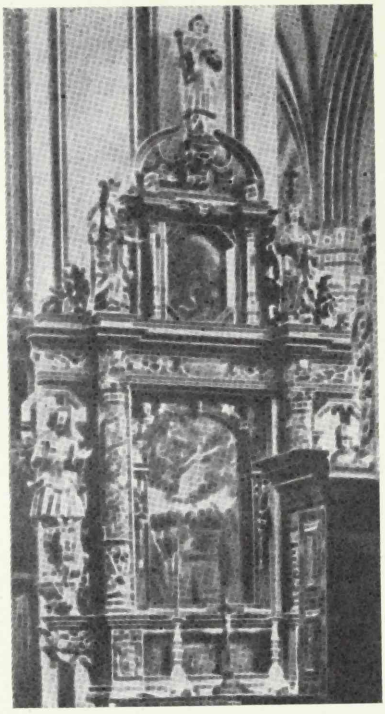


Abb. 164. Dom zu Frauenburg, Ostpreussen. Stephansaltar (um 1643).
(Nach Ulbrich.)

Derfelden und seiner Gemahlin, Katharina von Üxküll, die vor deren im Jahre 1693 erfolgten Tode, wahrscheinlich schon in den 80er Jahren, entstanden sein dürfte. In der Komposition gleicht er stark dem Altar in St. Simonis, mit dem Unterschied, dass er gerade Säulen hat. Die Skulpturen sind in derselben Weise aufgestellt und sind von demselben Charakter wie die in St. Simonis, sie sind nur etwas kleiner und in ihren Proportionen untersetzter (Tafel XXIV). Die kräftigen Keulenschwünge und Festons dieses Altars ähneln denen des Altaraufsatzes in Luggenhusen, obwohl ihre Qualität begreiflicherweise weit besser ist. Von den Kanzeln her sind uns die grossen lieblichen Engelsköpfe und das Pelikanmotiv schon bekannt. Besonders in den Köpfen bemerken wir das warmblütige Formgefühl, das Ackermanns Kunst in dieser Periode kennzeichnet. Bei dem geschickt geschnitzten Rosenfeston an der Predella begegnen wir demselben Motiv und derselben Virtuosität wie bei der Füllung an der Kanzel der schwedischen Kirche.

Die Art des Aufbaus der Altäre in St. Simonis und Fickel gleicht der schon in den 40er Jahren des XVII. Jahrhunderts in Ostpreussen üblichen. Der Dom in Frauenburg enthält dafür viele Beispiele, wie den Domdechantenaltar und den Stephansaltar (Abb. 164) [1]. Auch in den Details finden sich manche Übereinstimmungen. So sind die grossen Kolonnetten in Fickel mit ihrer Schaftverzierung — Bandfestons unter den Kapitellen und Füllungen

[1] Ulbrich op. cit. 184 ff.

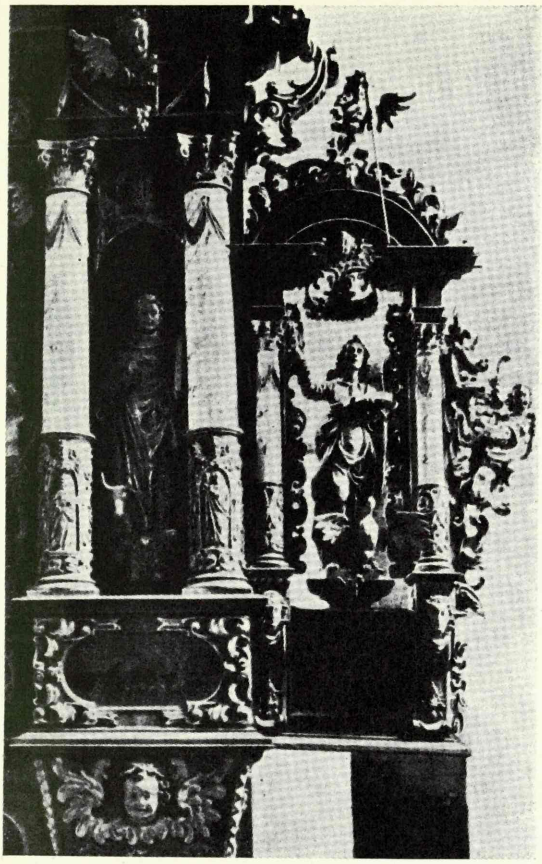


Abb. 165. Ev. Pfarrkirche zu Landsberg, Ostpreussen. Altaraufsatz, rechter Teil (zw. 1660 und 1670).
(Nach Ulbrich.)

auf dem Unterteil mit zierlichen Reliefs —, ein Motiv, das in Königsberg in den 60er Jahren des XVII. Jahrhunderts verwendet wird. An den Altären der Neurossgärterkirche und der evangelischen Pfarrkirche in Landsberg finden wir dieses Motiv fast genau in derselben Form wieder (Abb. 165) [2]. Den Altarschmuck in der Altrossgärterkirche haben wir schon erwähnt; dort hatten wir ja ausser der Figurenskulptur auch Cherubsköpfe und Keulen-

[2] Ulbrich op. cit., Taf. 16, Abb. 284, 285 und 286.



Abb. 166. Kath. Pfarrkirche in Pettelkau, Ostpreussen. Teil des Altaraufsatzes (um 1660—70).
(Nach Ulbrich.)

schwünge genau von derselben Art wie in Fickel bemerkt. Die Krönung der Kanzel in der Altrossgärterkirche ist die gleiche wie die des Altaraufsatzes in Fickel (vgl. Abb. 160). Vieles mit Ackermanns Formenvorrat Übereinstimmende zeigt auch der Michael Döbel zugeschriebene Altaraufsatz der katholischen Pfarrkirche in Pettelkau (Abb. 166) [3]. Wir sehen hier die Säulen vom Altar in Fickel, seine mit Köpfen verzierten Konsolen und als

[3] Ulbrich op. cit., Abb. 269 und 272.

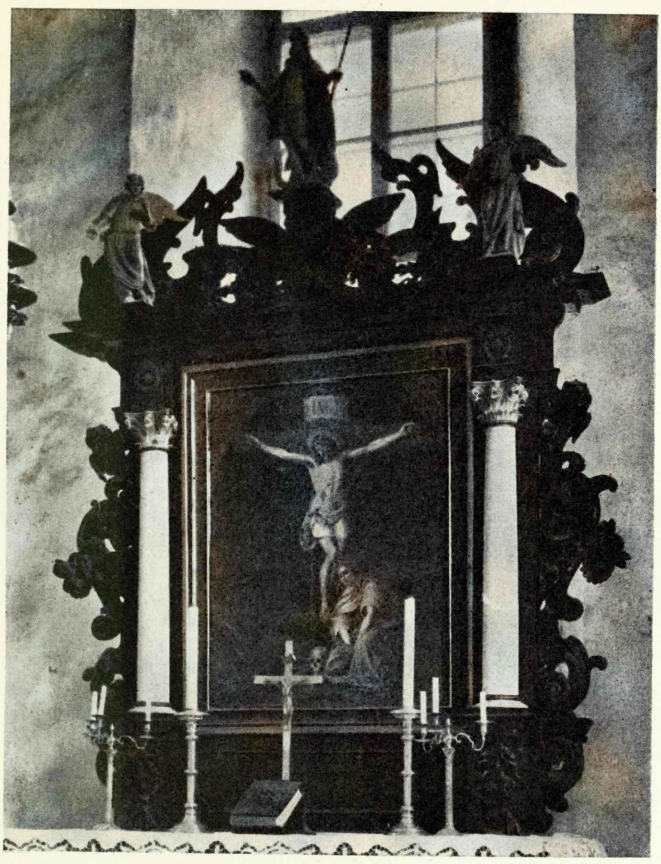


Abb. 167. Christian Ackermann: Altaraufsatz in der Kirche zu St. Matthäi Kr. Jerwen.

einen weiteren Beweis dafür, dass Ackermann Döbels Schüler gewesen ist, Blumenfestons und Sträusse.

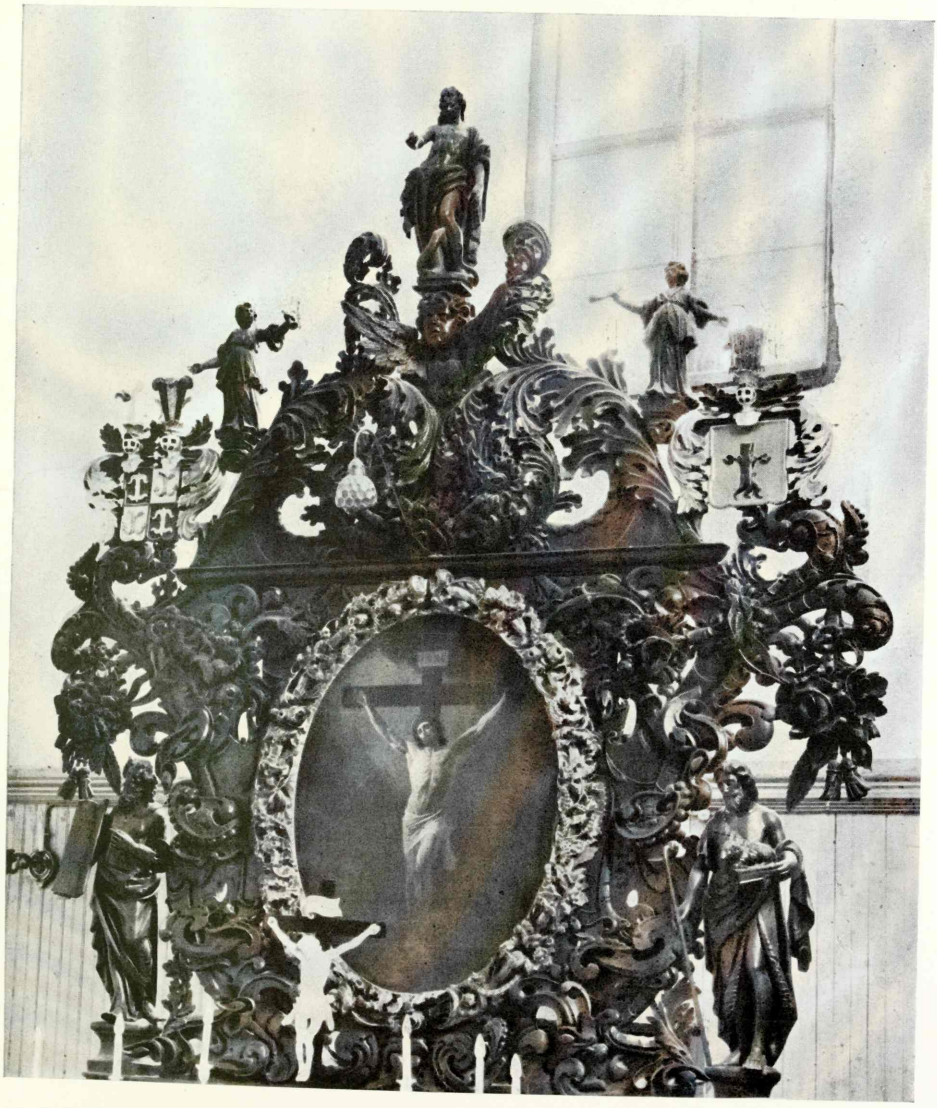
Von geringerem Umfang ist der Altaraufsatz in der Kirche von St. Matthäi Kr. Jerwen (Abb. 167). Dass er ein Werk von Ackermann ist, geht aus der Figurenskulptur und der Ornamentik hervor. Das moderne Altargemälde ist von einem einfachen Säulengerüst umgeben, das von Knorpelflügeln flankiert und von Knorpelvoluten gekrönt wird, in deren Mitte ein Christus auf einem grossen Cherubskopf thront. Ausser der Christusgestalt besteht der Figurenschmuck nur aus Engeln. Der Knorpel hat hier

schon zum Teil einen blattähnlichen Charakter angenommen und wird mit Blumensträussen kombiniert. Vollkommen klassizistische Rosetten schmücken die Basen.

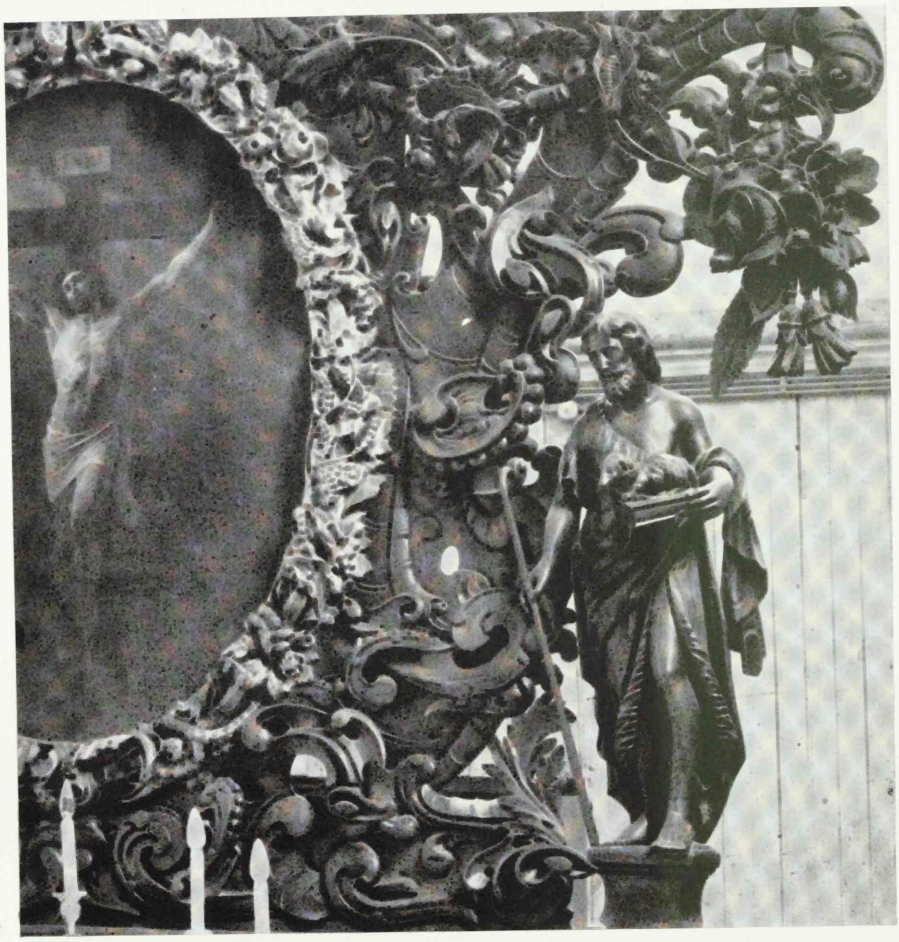
Wenn der architektonische Einschlag hier von geringerer Bedeutung ist, so ist er bei dem bemerkenswerten Altaraufsatz, der die Kirche zu Merjama schmückt, ganz verschwunden (Tafel XXV, XXVI). Hier sind alle architektonischen Elemente gebannt, der Aufsatz macht den Eindruck eines grossen Schmucks aus Knorpelwerk, Akanthuszweigen und Blumensträussen. Nur eine horizontale Leiste grenzt den Oberteil ab, der von ähnlichen Gestalten wie denen auf dem Altaraufsatz in St. Matthäi Kr. Jerwen geschmückt wird. Die beiden Seitenfiguren, hier Moses und Johannes der Täufer, sind ebenso den grösseren Altarkompositionen entnommen. Der Altaraufsatz ist ein archivalisch gesichertes Werk von Ackermann, was sich auch ohnehin aus den figuralen Skulpturen und dem Knorpelwerk ersehen lässt. Es überrascht jedoch, dass derselbe Meister, der die Altäre in St. Simonis und Fickel angefertigt hat, ungefähr gleichzeitig dieses Werk schuf. Ackermann erweist sich als ein vielseitiger und an Schablonen weniger gebundener Künstler, als es die Kanzeln annehmen liessen. Der Altaraufsatz wurde im Jahre 1689 fertig und vom Hauptmann Anthony Friedrich von Saltza und seiner Gattin Dorothea von Taube gestiftet [4].

Der Altaraufsatz ist ein Meisterwerk der Holzschnitzerei und die Hauptarbeit Ackermanns auf diesem Gebiete. Es scheint, als ob der Meister hier seine rein technische Geschicklichkeit, sein handwerkliches Können hätte bekunden wollen. Es ist erstaunlich, mit welcher Weichheit und Anmut sowohl die abstrakten als auch die naturalistischen Formen geschnitten und zusammengestellt sind. Aus demselben Hintergrund wachsen bauschige Akanthusfedern und allerlei krause Knorpelbildungen hervor. Im unteren Teil dominieren Knorpel und Ohrmuschelbildungen, im oberen ist der Akanthus vorherrschend. Die Motive werden durch Blumensträusse, die an den Knorpelvoluten hängen, verbunden. Dem glei-

[4] Neumann Lexikon baltischer Künstler gibt nach archivalischen Quellen an, dass Ackermann 1689 die Kanzel für die Kirche zu Merjama lieferte. Offenbar handelt es sich aber um den Altaraufsatz. Die Kanzel ist eine ältere Arbeit (vgl. S. 54, Anm. 12).



Tafel XXV. Christian Ackermann: Altaraufsatz in der Kirche zu Merjama (1689).



Tafel XXVI. Christian Ackermann: Altaraufsatz in der Kirche zu Merjama. Ausschnitt.

chen Zweck dienen die Akanthusblätter, die am Fuss des Aufsatzes angebracht sind. Es hat den Anschein, dass der Altar anfangs ganz in Knorpel gedacht war, dass aber der Meister während der Arbeit mit dem neuen Motiv des Akanthusblattes Bekanntschaft gemacht hat — wir finden es hier zum erstenmal in der Produktion Ackermanns — und dass er versucht hat, die verschiedenen Elemente durch einige lose hinzugefügte Einzelheiten miteinander zu verbinden. Hinzu kommt der vergoldete Blumenkranz, der das ovale Feld im Zentrum umrahmt. Er ist eine Filigranarbeit in Holzschnitzerei. Mit ausserordentlicher Präzision und künstlerischer Beherrschung sind die naturalistisch wiedergegebenen Blumen, Blätter und Früchte geschnitzt, aus denen sich der Kranz zusammenfügt. Die Form ist gleichsam gelockert und in eine lebendige Vegetation mit millimeterdünnen Blättern und Stengeln umgewandelt worden.

Nicht das katholische Barock oder der beamtenmässige Klassizismus, sondern die nordische Handwerkertradition hat diesem Werk ihren Stempel aufgedrückt; hier wird das gotische Erbe mit seiner Detailtreue und Naturliebe verwaltet. In seiner Komposition folgt der Altar einer schon um die Mitte des XVII. Jahrhunderts allgemeinen Tendenz, den Monumenten runde oder ovale Umrisse zu verleihen. Oft zieht diese Entwicklung das völlige Schwinden der architektonischen Elemente mit sich. Diese formauflösende Tendenz ist in Schleswig-Holstein besonders augenfällig. Dort erreichte ja auch das Knorpelmotiv seine höchste Entwicklung. Ein Beispiel eines Altaraufsatzes, der ganz aus runden und ovalen, durch Knorpelwerk umrahmten, bemalten Feldern besteht, ist der Altaraufsatz in Brunnsbüttel aus dem Jahre 1640. Noch näher steht dem Altaraufsatz von Merjama der vom Holsteiner Ewert Friis angefertigte Altarschmuck in der Pfarrkirche zu Askersund in Schweden aus den 60er Jahren des XVII. Jahrhunderts (Abb. 168) [5]. Die Komposition dieses Werkes ist in der Hauptsache die gleiche — ein ovales Mittelfeld in einem Kranz,

[5] Vgl. den Artikel Altarretabel in Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (Abb. 13) und J. Braun Der christliche Altar II (München 1934) 396 ff., Taf. 323. Die Tätigkeit von Ewert Friis wird von Rabén (op. cit. 185 ff.) geschildert. Vgl. auch R. Haupt Ewert Friis aus Holstein, Nordelbingen 1937 (Heide i. H. 1937) 329 ff.

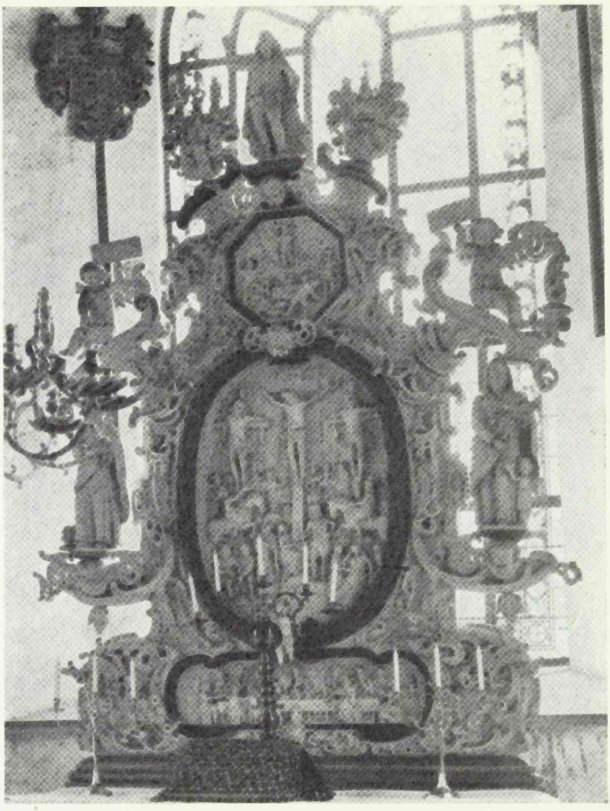


Abb. 168. Ewert Friis: Altaraufsatz in der Pfarrkirche zu Askersund, Schweden (um 1665).

das ebenfalls Seitenfiguren und Rudimente eines Gebälks umgeben. Gegen Ende des XVII. Jahrhunderts macht sich neben dem monumentalen architektonischen Stil eine Tendenz geltend, den Altaraufsatz durch grosse Akanthusflügel zu beiden Seiten des Mittelfeldes abzurunden. Das kommt u. a. in Ostpreussen sehr häufig vor. Diese Tendenz entwickelt sich in einigen Gegenden Süddeutschlands so weit, dass der sogenannte Rankenaltar nur noch aus einem breiten, durchbrochenen Rahmenwerk um das ovale Mittelfeld besteht. Altaraufsätze von dieser atektonischen Art knüpfen an die Epitaphien und Wandmonumente an, in denen das dekorative Element schon früh herrschend und der Umriss

dem idealen Oval nahe gekommen war. In Reval war das Epitaph von Gydeberg ein Beispiel dafür.

Das Blumenmotiv, das an dem Merjamaschen Altar so schön ausgestaltet worden ist, spielt um die Mitte des XVII. Jahrhunderts eine grosse Rolle, zwar nicht in den Tischlervorlagen, wohl aber in den Blumenwerkmustern, die hauptsächlich als Richtschnur für die Goldschmiede, Maler und Sticker herausgegeben wurden. Die Rolle der Blumen in den flämischen Stilleben ist bekannt; auch in der niederländischen Architektur haben Blumen- und Fruchtfestons grosse Lebenskraft gezeigt. „Die Blumenfreude", sagt Jessen, „in Holland bodenständig und schon im XVI. Jahrhundert auch durch gestochene Vorlageblätter bewährt, löst nunmehr die Nachhut des Rollwerks auf allen Gebieten ab." [6] Französische Graveure wie Jean Vauquer und deutsche wie Johannes Thünkel gaben Vorlagen mit Blumenwerk heraus. Der Blumenstrauss und das Blumengewinde wurden neben dem Akanthus das Lieblingsmotiv des sich dem Ende zuneigenden XVII. Jahrhunderts. Ackermann hat in dem Merjamaschen Altar das Motiv nicht in der für den klassizistischen Geschmack typischen Weise verwertet. An Stelle der beliebten Sträusse und Festons ist bei ihm ein grosser Rosenkranz getreten, der das Bild des Gekreuzigten umgibt.

Altarwerke in strengerem Stil.

Die Altaraufsätze, die Ackermann in den 90er Jahren des XVII. Jahrhunderts ausgeführt hat, wie auch die Einzelheiten der Kanzeln zeichnen sich durch eine strengere und klassizistischere Form aus. In der Komposition schliesst sich der Altaraufsatz in Turgel (Türi) aus dem Jahre 1693 an diejenigen in St. Simonis und Fickel an, aber die Haltung ist straffer geworden (Abb. 169). Trotzdem der Altar nicht in seinem ursprünglichen Zustand erhalten ist, fällt ohne weiteres auf, dass der Aufbau schlichter und der Dekor spärlicher ist, als es bei den älteren Werken der Fall war. Statt der Knorpel sind grosse, steife Akanthusranken zu beiden Seiten angebracht worden. Der Moses und der Johannes, die den Altar flankieren, sind von guter Qualität und bieten ein ein-

[6] Jessen op. cit. 191; Rothe op. cit. 8 ff.

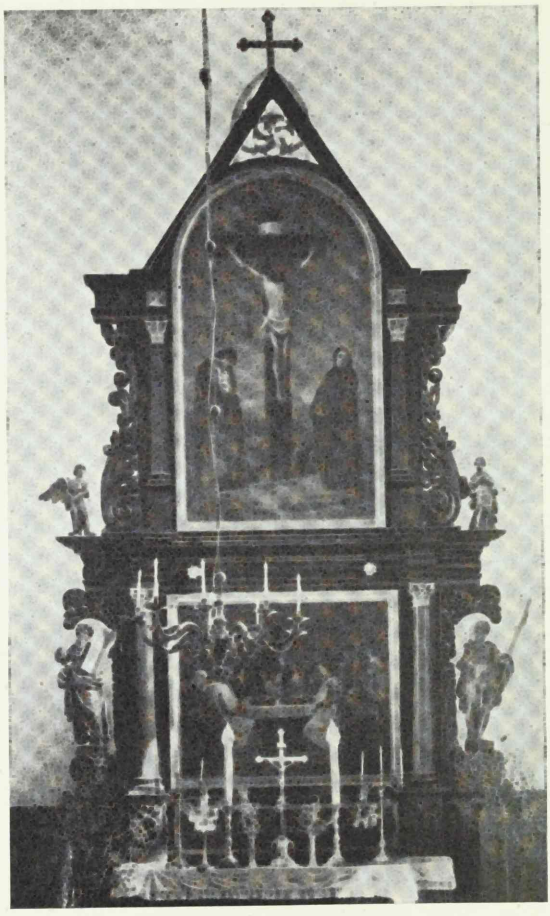


Abb. 169. Christian Ackermann: Altaraufsatz in der Kirche zu Turgel (Türi, 1693).

leuchtendes Beispiel der Besonnenheit und Ruhe, die das Pathos und den Sensualismus der ersten Zeit allmählich ersetzten (Abb. 170). Manierierter und trockener sind die Skulpturen, die den in ähnlicher Weise komponierten, im Jahre 1700 gestifteten Altar der Pfarrkirche in St. Martens (Martna) zieren (Abb. 171) [1]. Hier

[1] Der Altaraufsatz wurde 1700 von Johann Baranoff und Baronesse Elisabeth Taube gestiftet. Angabe im Archiv der Kirche.



Abb. 170. Christian Ackermann: Johannes der Täufer am Altaraufsatz in der Kirche zu Turgel.

zeigt die Plastik die gleiche dünne, unpersönliche Art, die einen Teil der späteren Kanzelplastik kennzeichnete. Die Architektur weist jetzt eine möbelmässige Strenge von fast holländischem Charakter auf. Ausser den reichen Leistenwerken besteht die



Abb. 171. Christian Ackermann: Altaraufsatz in der Kirche zu St. Martens (Martna, 1700).

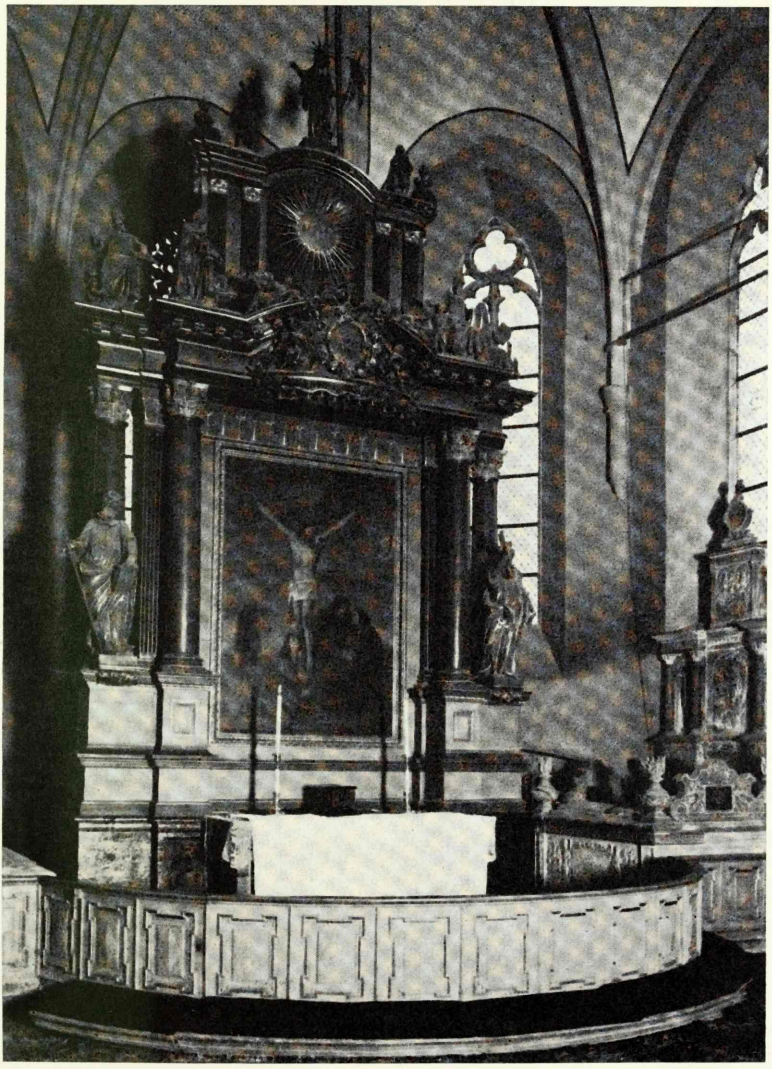


Abb. 172. Altaraufsatz in der Domkirche, Reval. Entwurf: Nikodemus Tessin d. J., Bildhauer: Christian Ackermann (1694—96).

Dekoration nur aus grossen, nunmehr geschmeidigeren Akanthusblättern, die die Seitenfiguren umrahmen.

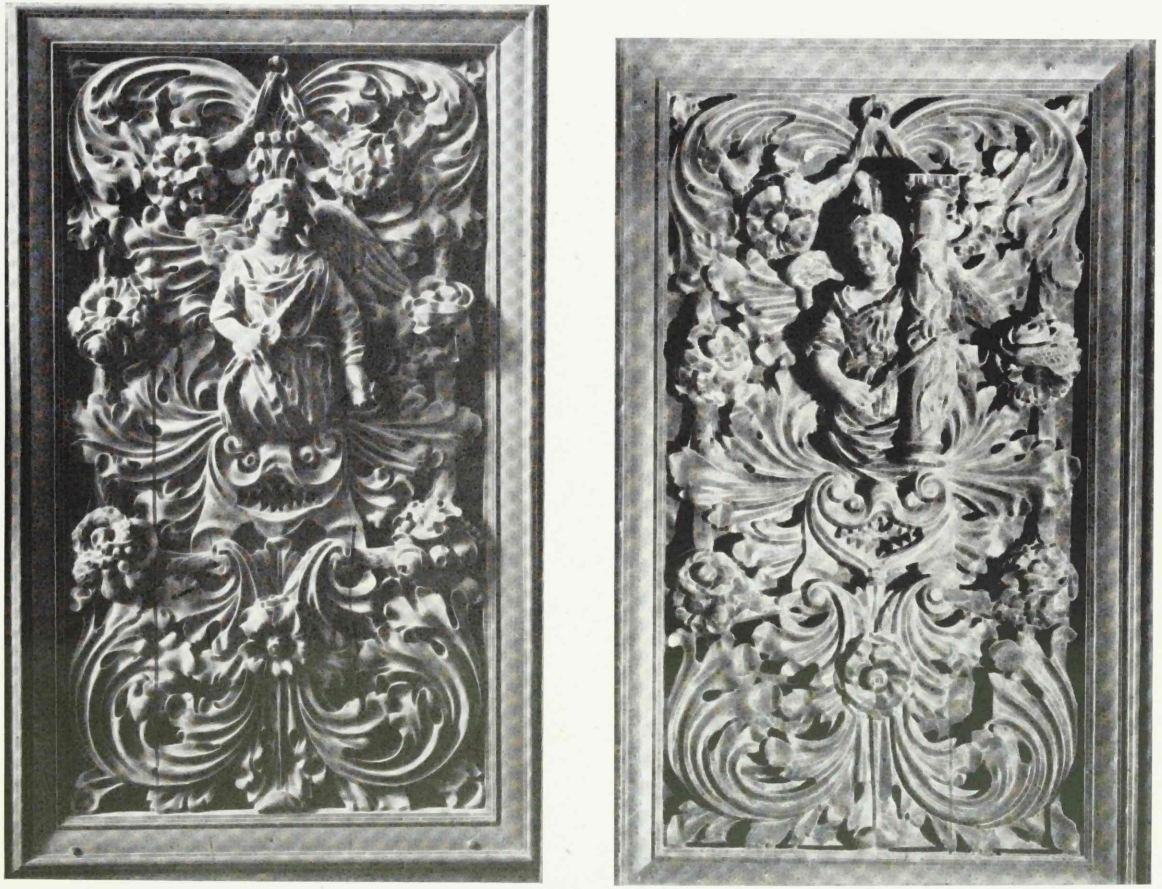
In die Zeit zwischen der Ausführung des Altars von Turgel und der des Aufsatzes in St. Martens gehört der gewaltige Altar

in der Revaler Domkirche (Abb. 172). Der Altar ist auf Anregung des Generalgouverneurs Axel Julius De la Gardie entstanden, und die Kosten trug der Staat. Am 18. August 1694 erhielt „der Bildhauer Christian Ackermann vor Anfertigung der mit ihm veraccordierten Altartafel 40 Rdr spec.". Zwei Tage später unterzeichnete Ackermann ein Abkommen, laut dem er insgesamt 200 Rthlr für Tischler- und Bildhauerarbeit erhalten sollte, wobei der Meister selbst das Bauholz besorgen musste [2]. Er versprach den Altar zu Ostern des folgenden Jahres fertigzumachen. Die Arbeit zog sich aber etwas in die Länge und wurde erst im Jahre 1696 fertig. Ackermann erhielt dann 50 Rthlr mehr, als er laut der Vereinbarung zu bekommen hatte, da die Arbeit sich als etwas grösser erwies, als verabredet worden war. Der Tischler, der ihm behilflich gewesen war, hiess Hermann Berents. Er hatte auf Befehl des Oberleutnants Paul von Essen ein Modell des Altars angefertigt [3]. Die Bemalung des Altars wurde dem bekannten Porträtmaler, „Ritterschaft Conterfaiter" Ernest Wilhelm Londicer übertragen. Die Verabredung wurde mit ihm am 17. Mai 1695 getroffen und galt der „Vermahlung des Altars so in die hiesige Thumbkirche kommen soll und schon unter des Bildhauers Ackermann Händen ist" [4]. Die Vereinbarung lautet u. a.: „Es sollen *nach Ausweisung des Modells und Risses* (kurs. vom Verf.) die vier grossen Colonnen oder Säulen mit Schwartzen Lackwerck illuminiret, deren Pedestile oder Schaftgesimse nebst denen Capitellen so mit Laubwerck gezieret, glantz verguldet und schwartz versetzt werden; die übrigen leisten und ausgeschnittenen Sachen als die Wand oder Intercolonen so gereiftelt sampt Ihren Postementen und oberzierathen glanz verguldet jedoch das alle Wege das schwarze lackwerck unter den selben verschattieret werden: die beyden Aposteln und vier Evangelisten wie auch alle Ornamenten glantz verguldet, ausser das nackete, welches mit Leibfarb stafieret wird: das Feld worin Ihro Königl. May^{s} Nahmen stehet sol blau, der Nahme glantz gold, der Lorbeerkranz aber auf glantz verguldet, grün laciret werden, das Obenstehende Postement

[2] ZAD, GGAE 854.
[3] ZAD, GGAE 862.
[4] ZAD, GGAE 846.



Tafel XXVII. Joachim Armbrust: Friesfüllungen, Ratsstube, Reval (1696).



Tafel XXVIII. Joachim Armbrust: Geschnitzte Füllungen, Nikolaikirche, Reval (um 1700).

von 5 gereifelten Säulen soll nebst denen Ornamenten und bildern gleich den untersten in allen Stücken mit glantz gold und Lackwerck verglichen werden. In die unterste Tafel soll das Abendmahl und oben die halbe Runde die Creutzigung Christi auf das beste mit guten und tauglichen Farben, so nicht versterben, gemahlet werden." Für die Arbeit sollte der Künstler 400 Rthlr erhalten [5].

Die Beschreibung ist interessant, weil sie uns ein genaues Bild vom Altar und seiner Farbigkeit in Schwarz und Gold gibt. Ein Blick auf das gut erhaltene Werk lässt uns die Beschreibung besser verstehen. Die Gemälde Londicers sind allerdings am Ende des vorigen Jahrhunderts teils durch die jetzige Golgathaszene von Eduard von Gebhardt, teils durch eine Jahvesonne ersetzt worden, aber bis auf diese Ausnahme hat das Werk noch heute seinen ursprünglichen Charakter erhalten. Der Altaraufsatz wird von einer Säulenarchitektur gefasst, die ein verkröpftes Gebälk trägt. Dadurch, dass die hervorspringende Partie von vorgestellten Säulen getragen wird, gewinnt man den Eindruck einer Perspektive, einer wirklich raumbildenden Architektur. Das wird von dem kleinen hervorspringenden, halbkreisförmigen Baldachin unter dem gebrochenen Segmentgiebel, der die Mittelachse betont, noch mehr unterstrichen. Der kleine Baldachin hat einen zierlichen Lambrequin, und oben stützen zwei Putten eine in einen Kranz aus Lorbeer und Rosen gefasste ovale Tafel, die einstmals den Namenszug des schwedischen Königs trug, der aber jetzt durch AO ersetzt worden ist. Auf der Attika sitzen die vier Evangelisten und hinter ihnen ragt eine Ädikula empor, die von korinthischen Pilastern getragen wird. Auf der geschweiften Bekrönung steht Christus, von Engeln und Urnen flankiert. Unten stehen, wie immer bei den Altären Ackermanns, Profileure, in diesem Fall Petrus und Paulus. Diese grossen Figuren sind von gleicher Art wie diejenigen, die wir schon an den Altaraufsätzen in St. Simo-

[5] Am 24. 9. 1697 erhielt die Witwe des Malers die letzte Zahlung (ZAD, GGAE 846). Im Staatlichen Kunstmuseum in Reval ist ein Bild von Londicer deponiert, das eine Wiederholung des grösseren Altargemäldes in kleinerem Massstab zu sein scheint. Das Bild ist mit einem reich geschnitzten Rahmen versehen, der ohne Zweifel von Ackermann ausgeführt worden ist.

nis und Turgel kennengelernt haben. Sie sind von dem Meister eigenhändig und sehr sorgfältig ausgeführt. Im Vergleich zu den früheren Gestalten, wie z. B. denjenigen in St. Simonis, ist der Parallelstil der Faltenbehandlung entwickelter, die Haltung ruhiger und klassizistischer, der Gesichtsausdruck würdiger, fester und ernster geworden. Sie bezeugen also jene Entwicklung des Künstlers, die wir bereits angedeutet haben. Hier haben sich die grösseren Formen der mächtigen Architektur gut angeschlossen. Ein neues Motiv in dem Schaffen Ackermanns sind die sitzenden Evangelisten. Sie sind ausserordentlich wirkungsvoll und zeichnen sich trotz ihrer Stellung durch eine Monumentalität von italienischer Art aus. Wenn auch die Ausführung auf Ackermann zurückzuführen ist, dürfte doch die Idee einem anderen Hirn entsprungen sein. Die ganze Komposition hat eine architektonische Einheitlichkeit und Grosszügigkeit, die Ackermann, der Bildhauer, in seinen eigenen Werken niemals erreicht hat. Die Formen des Bildhauers wirken im Vergleich zu der hier geschaffenen raumbildenden Architektur möbelmässig und bloss dekorativ. Dem Laubwerk und den Festons ist nur wenig Platz eingeräumt, hier dominieren die architektonischen Formen in Verbindung mit der Freiplastik. Zum ersten Mal in der Kunstgeschichte Estlands schlägt uns hier ein Hauch der italienischen Barockkunst in reiner Form entgegen. Der Bildhauer war hier bei der Ausführung an einen gegebenen Riss gebunden. Volle Freiheit dürfte er nur in der Freiplastik und einigen Einzelheiten gehabt haben. Dass Ackermann die Arbeit nach fremdem Entwurf ausgeführt hat, könnte aus einer Stelle seiner Quittung hervorgehen, in der er sich 20 Rthlr extra vorbehält für das „laubwerk und zierath", die er „über den Abriss" machen sollte.

Die Altarkomposition, die wir hier kennenlernen, ist, wie schon erwähnt, ein typisches Beispiel des italienischen Barocks, das uns hier in ungewöhnlich reinen Formen, wenn auch in einer strengen und diskreten Version, entgegentritt. Der kleine Lambrequin um den Baldachin zeigt jedoch vor allem französischen Charakter. Ein derartig römischer Stil hatte damals im Norden nur einen Vertreter, und zwar Nikodemus Tessin d. J. Ganz sicher hat der königliche schwedische Architekt den Entwurf des Altarwerks geliefert. Das Monument war ja eine öffentliche schwedische An-

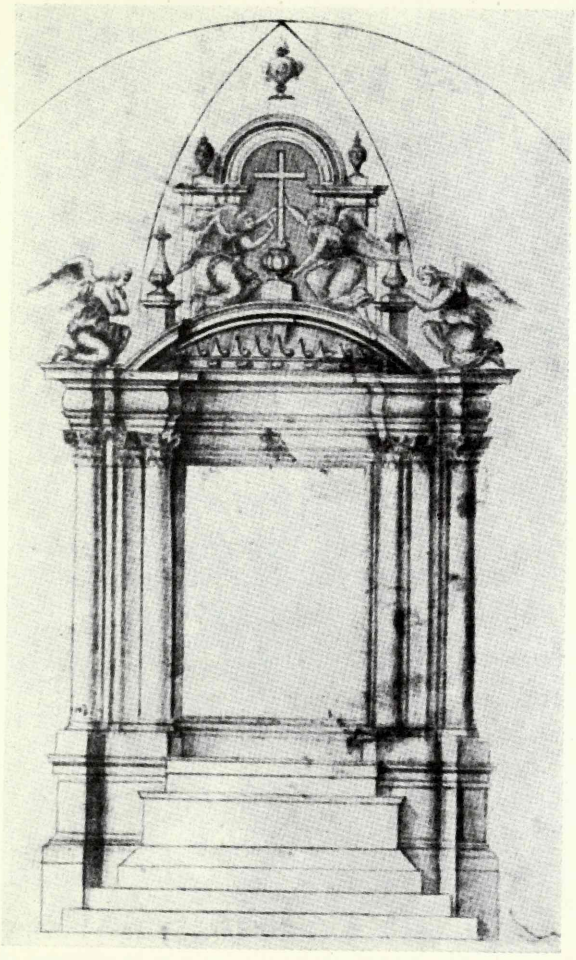


Abb. 173. N. Tessin d. J. Entwurf zum Altaraufsatz in der Riddarholmskirche, Stockholm (1678).

(Nach Josephson.)

gelegenheit und wurde mit schwedischen Mitteln bezahlt. Die Arbeit wurde ausserdem von Paul von Essen überwacht. Er war auch selbst Architekt und arbeitete als solcher im Geist Tessins, wenn auch in strengeren und herberen Formen, die denjenigen Tessins d. Ä. näher kommen.

Das Altarwerk in der Revaler Domkirche zeigt in der Tat grosse Ähnlichkeit mit einem früheren Projekt von Tessin, und zwar dem Altar in der Riddarholmskirche zu Stockholm (Abb. 173) [6]. Dort findet sich eine Säulenarchitektur von gleicher Art; auch die Ädikula zeigt eine übereinstimmende Form. Nicht einmal der Segmentgiebel und der hervorspringende Baldachin fehlen. Eigentlich unterscheiden sich die beiden Kompositionen nur durch die Verschiedenheit der plastischen Ausschmückung.

Dass Ackermann von dem grossen Stil des Revaler Altars gelernt hat, bezeugt der Altaraufsatz in St. Martens mit seinen im Vergleich zu den älteren Werken strengen Formen. Der obere Abschluss schliesst sich direkt an den Revaler Altar an, noch mehr aber an den Riss Tessins für den Altar in Stockholm.

Die Komposition des Revaler Altars findet sich in reduzierter Form in dem Altaraufsatz der Kirche zu Karusen wieder (Abb. 174). Dass Ackermann hier tätig gewesen ist, wird durch die krönenden Skulpturen bestätigt. Die Architektur des Aufsatzes dürfte aber ihren jetzigen Charakter im Jahre 1787 erhalten haben, als die Kirche einer durchgreifenden Restaurierung unterzogen wurde [7]. Architektonisch komponierte Altaraufsätze, wie der im Revaler Dom, wurden nämlich erst nach der Mitte des XVIII. Jahrhunderts in Estland häufig.

Ganz nach eigenen Intentionen begann Ackermann zuletzt einen Altar für die Kirche in Haggers (Hageri). Er hat ihn aber nicht beendigt, denn die prachtvolle, von Johann Valentin Rabe geschnittene Bekrönung mit den Wappen der Stifter entstand erst im Jahre 1731 (Abb. 219). Ein zu grosses modernes Altargemälde

---

[6] Vgl. R. Josephson Tessin II (Stockholm 1931) 151 f. Der Aufsatz wurde 1678—81 vom Tischler Hans Hermann Steyerwalt und vom Bildhauer Peter Schulz nach einem Riss von Nikodemus Tessin d. Ä. ausgeführt. Tessin d. Ä. hatte seinen Riss nach einem Entwurf von seinem Sohn, Nikodemus Tessin d. J., verfertigt. Vgl. auch Sveriges kyrkor, Stockholm II (Stockholm 1937) 256 ff. Der Entwurf von Tessin d. J. befindet sich im Nationalmuseum, Stockholm, Tessins Samml. 1949.

[7] E. H. Busch Ergänzungen der Materialien zur Geschichte und Statistik des Kirchen- und Schulwesens der Ev. Luth. Gemeinden in Russland II 1146.

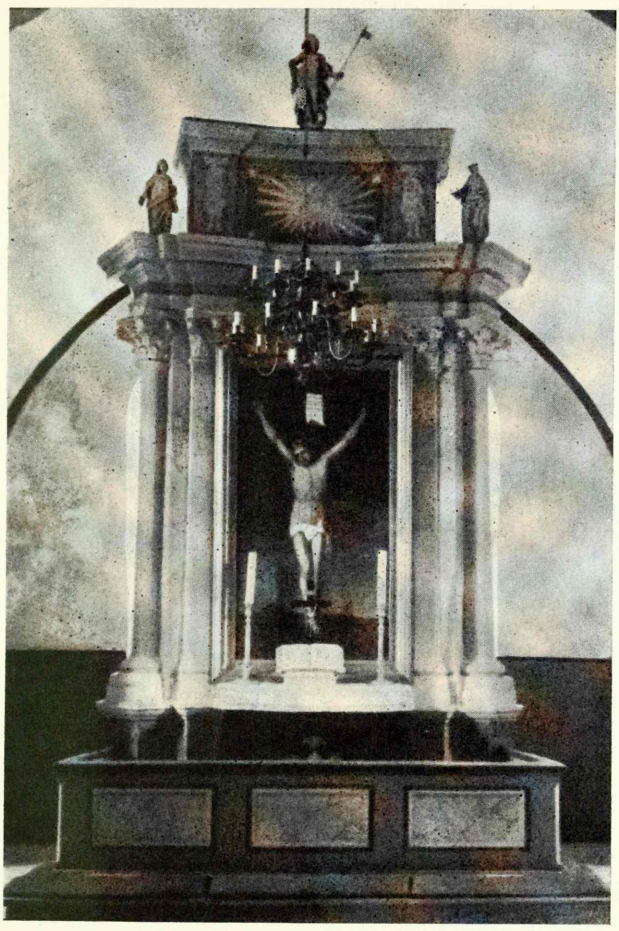


Abb. 174. Altaraufsatz in der Kirche zu Karusen.

ist in die Komposition eingefügt worden, die darunter gelitten hat. Die Seitenfiguren, Matthäus und Markus, sind in dem Spätstil Ackermanns geschnitten, wie auch die geraden, mit Weinlaub umwundenen Säulen, die dieselbe Art zeigen, wie die an der Kanzel in Rappel. Einige schön modellierte Puttenköpfe, Akanthusvoluten und die unansehnlichen Reste des ehemals so lebensprühenden Knorpels entstammen ebenfalls der Hand Ackermanns.

Stechers Epitaph und andere Arbeiten.

Ackermann führte auf Rechnung der Nikolaikirche im Jahre 1679 eine geschnitzte Tür aus. Ein im Jahre 1677 in der Nikolaikirche aufgestelltes Epitaph für Heinrich von Thieren war ebenso sein Werk[1]. Diese beiden Arbeiten sind jedoch verschwunden. Erhalten hat sich dagegen das grosse Zifferblatt einer Uhr an der Nordfassade der Heiligengeistkirche, das im Jahre 1684 seinen Platz erhalten hatte. Ackermann schnitzte hier in die Ecken die vier Evangelistensymbole in einem Knorpelwerk vom selben Charakter wie in Merjama. Sein Honorar für die Arbeit belief sich auf 10 Rthlr. Die Tischlerarbeit wurde von demselben Herman Berents ausgeführt, mit dem er später in der Domkirche zusammen arbeitete[2]. Das einzige erhaltene Epitaph von Ackermanns Hand ist meines Wissens das des am 1. Oktober 1710 verstorbenen Pastors Gottfried Stecher in der Nikolaikirche (Abb. 175)[3]. Soweit wir wissen, ist dies zugleich seine letzte Arbeit in Estland. Es ist ein elegantes kleines Werk, mit dem der klassizistische Geschmack, der sich nach und nach in Ackermanns Schaffen geltend machte, seinen glücklichsten Ausdruck gefunden hat. Er hat hier von niederländischen Vorbildern gelernt. Der Typus des Epitaphs mit einer nur für die Inschrift bestimmten Tafel und seiner realistischen Porträtbüste ist also von holländischem Geschmack geprägt. Den konvexen Fries und die Akanthusblätter an den Seiten kennen wir aus Ackermanns früheren Werken, ebenso auch die schön geschnitzten Blumenmotive im Sockelfries und Hängestück. Die Akanthusblätter, die die das Epitaph krönende Büste umgeben, sind üppig und weich, verwandt mit denen am Altar von Merjama. Die Büste ist ein Stück intimer Porträtskulptur, das in wertvoller Weise unsere Kenntnis über Ackermann ergänzt (Abb. 176). Es bekräftigt das, was wir oben bereits über die Art seiner dekorativen Figurenplastik bemerkt haben, dass er nämlich nicht durch eine gegebene Schablone gebunden war, sondern auch die Fähigkeit zu Neuerungen hatte. Die breite, sichere Technik der Büste kennen wir von vielen seiner

[1] StAR, Denkelbuch der Nikolaikirche und Kirchenrechnung.

[2] StAR, Bl 24.

[3] StAR, Olai Kirchenarchiv 68, Revalensia 7, wo das Epitaph beschrieben wird.

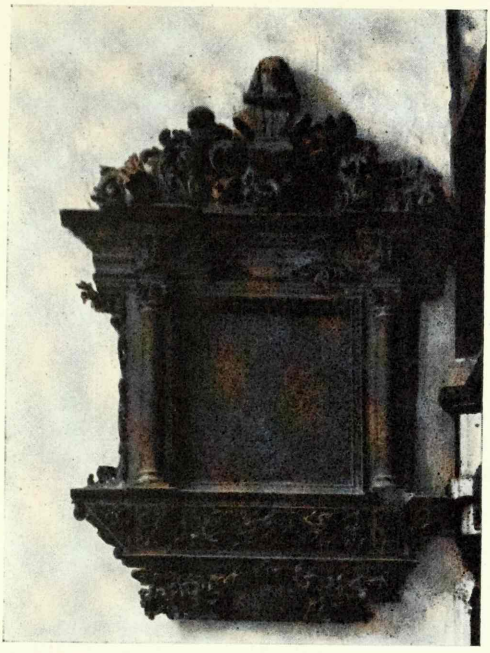


Abb. 175. Christian Ackermann: Epitaph des Gottfried Stecher (1710), Nikolaikirche, Reval.

biblischen Figuren her. Wenn sie hier an einer Porträtaufgabe verwendet worden ist, war sie nicht nur Manier, sondern eine persönliche künstlerische Ausdrucksweise.

Ein Kruzifix in St. Marien-Magdalenen Kr. Jerwen (Abb. 177) kann aus stilistischen Gründen Ackermann zugeschrieben werden. Besonders deutlich tritt hier Ackermanns Art im Antlitz zutage, aber auch die Hüftenbekleidung ist mit ihren geraden, parallelen Falten für seinen Stil bezeichnend. Christus hat jünglinghaft zarte Glieder, sein Körper ist in weichen Kurven gebogen und der Brustkorb kräftig gespannt. Die Skulptur ist von elfenbeinartiger Zierlichkeit. Dieser schlanke, verweiblichte Christustypus ist für das Ende des XVII. Jahrhunderts bezeichnend. Wir fanden dieselbe allgemeine Haltung bereits an der Goldenbeck-Gruppe von 1682. Im Vergleich zu dem Narvaschen Kruzifix von Thiele, mit welchem es die Pose und die detaillierte Anatomie gemeinsam hat, fehlt dem Christus von Ackermann der blutige Ernst des älteren



Abb. 176. Christian Ackermann: Porträtbüste Gottfried Stechers am Stecher-Epitaph.

Werkes. Der Erlöser leidet nicht, sondern posiert vor dem Beschauer wie ein schönes Modell. Der Sensualismus, den der höfische Manierismus zu Ende des XVI. Jahrhunderts ausgeprägt hatte, ist hier in ein religiöses Gewand gekleidet worden.

Ein ähnliches Kruzifix, flankiert von Maria und Johannes, schmückt den Trabes hoch unter den dämmerigen Gewölben in der Domkirche von Reval (Abb. 178). Bereits nach dem Brande der Kirche von 1684 erbot sich Herman Rohr, der Kirche ein Kruzifix von Bildhauerarbeit zu stiften, jedoch wurde die Arbeit erst zehn Jahre später fertig. Der Maler Lorentz Buchau übernahm nämlich im Jahre 1694 die Vergoldung und Bemalung der Gruppe. Etwas später datiert ist eine Quittung vom Bildhauer Hinrik Martens [4]. Es ist daher anzunehmen, dass er mit der genannten Arbeit betreut war. Nach allem zu urteilen, scheint sie jedoch nicht unabhängig von Ackermann zustande gekommen zu sein. Ackermann arbeitete ja gerade zu dieser Zeit am Domkirchenaltar und seine Werkstatt war voll beschäftigt mit den Wappenepitaphien, welche in diesen Jahren in grosser Anzahl in der Domkirche aufgestellt wurden. Christus zeigt denselben Typus wie das Kruzifix in St. Marien-

[4] ZAD, GGAE 854, CAE 5155.

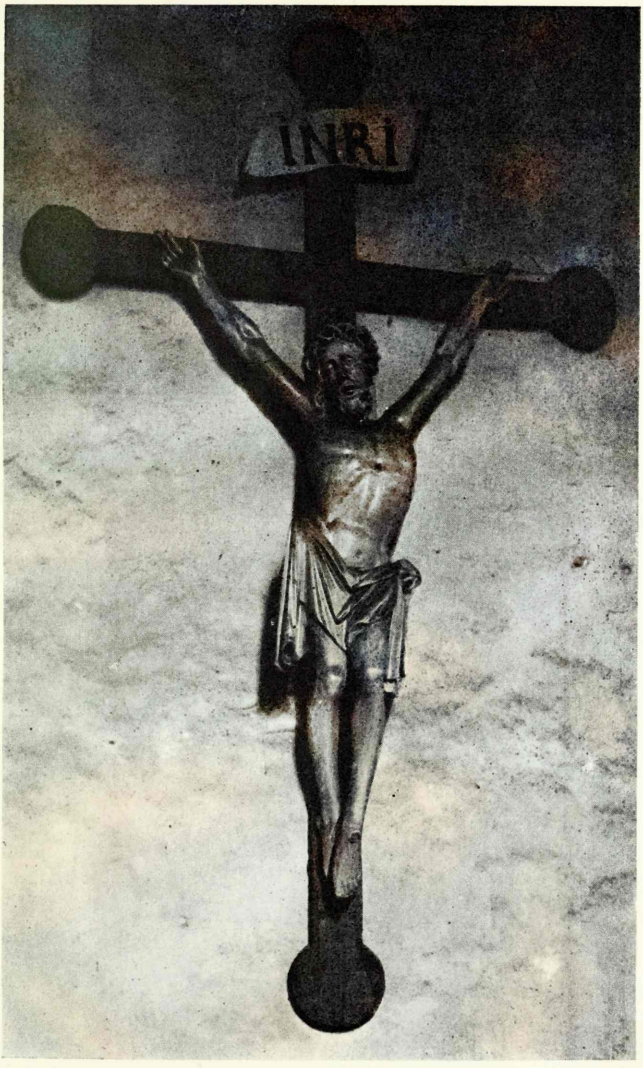


Abb. 177. Christian Ackermann: Kruzifix in der Kirche zu St. Marien-Magdalenen Kr. Jerwen.

Magdalenen Kr. Jerwen. Maria und Johannes schliessen sich an die dünnen langgestreckten Gestalten aus Ackermanns späteren Arbeiten, z. B. an den Altaraufsätzen in St. Martens und Haggers, an. Wir müssen daher den Schnitzer Martens als Ackermanns

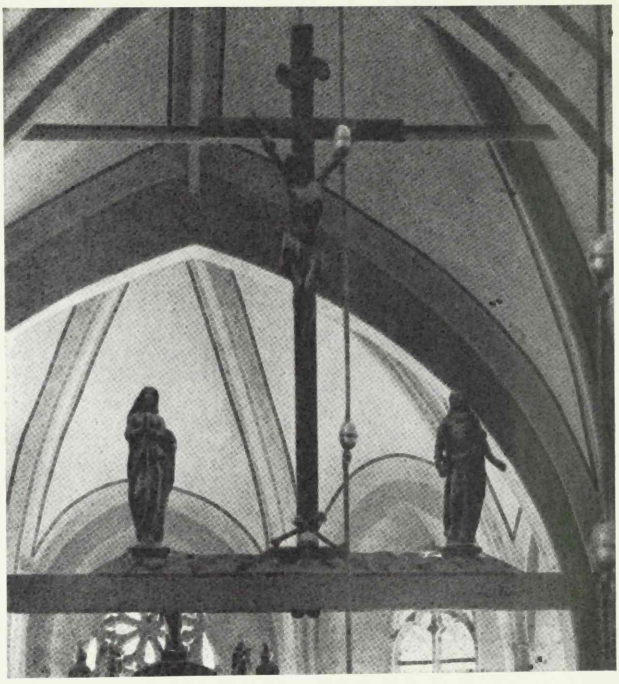


Abb. 178. Hinrik Martens: Trabesgruppe in der Domkirche, Reval (1694).

Gehilfen und Lehrling auffassen; es ist sogar wahrscheinlich, dass er in dieser Eigenschaft u. a. auch an den genannten Altaraufsätzen mitwirkte. Vielleicht war er ein Sohn des Schnitzers Berent Martens in Hapsal und womöglich ein Bruder des Bildschnitzers Johann Martens, der im Jahre 1706 den Altar und die Kanzel der Kirche von Sallgaln (Salgale) in Kurland anfertigte [5]. Der letztere

[5] Berent Martens wird oft in den Kirchenbüchern Hapsals erwähnt. Vgl. oben S. 253. Zu Johann Martens vgl. W. Neumann Bericht über das Ergebnis der Enquête der kirchlichen Altertümer in Liv-, Est- und Kurland, Sb der Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde (Riga 1914) 400 und Vipers op. cit. 192 ff. Ein Marten Martens war 1690 Gesell bei dem Steinbildhauer Johann Bodemer in Riga, später bei dem Holzbildhauer Michel Merkly (P. Campe Die Hausteinportale des 17. und 18. Jahrhunderts in Riga und die damaligen Rigaschen Bildhauer und Steinmetzen, Sb der Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde 1932—1933 (Riga 1934) 15).

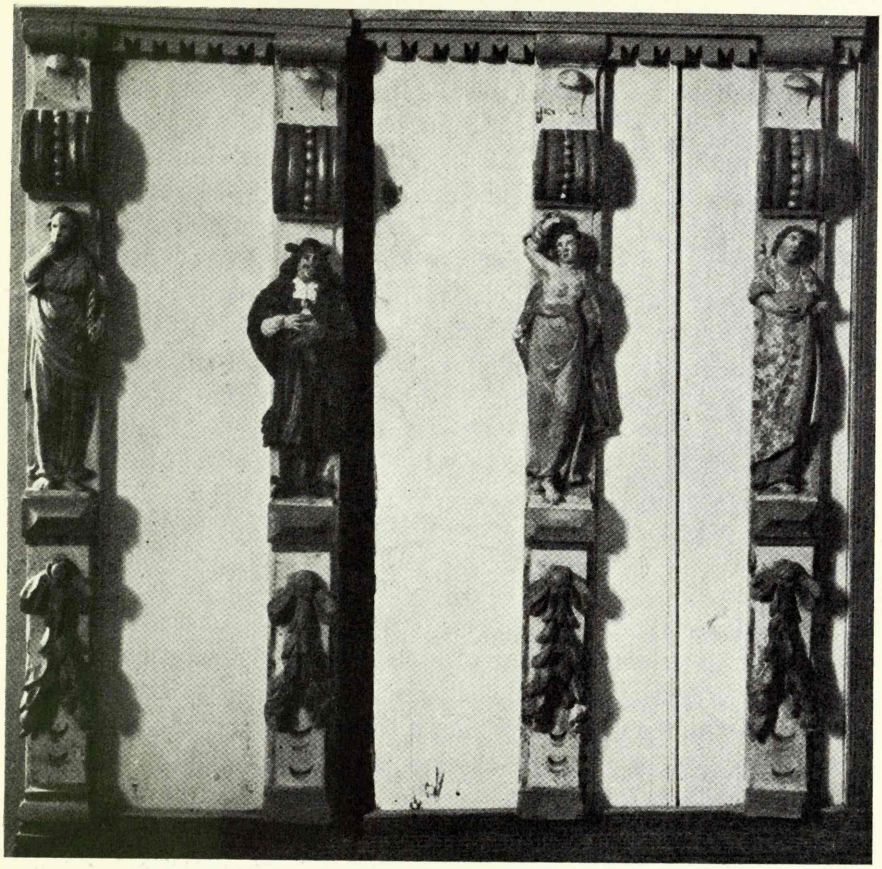


Abb. 179. Brüstungsstück der ehem. Kanzel in der Kirche auf Kl.-Rogö (Väike-Pakri).

hatte sich in Windau (Ventspils) niedergelassen. Hier war er ein Kollege von Niclas Söffrens d. J., dem Meister u. a. des grossen Altars der St.-Annen-Kirche in Libau (Liepaja), eines der prachtvollsten im Baltikum [6]. Wahrscheinlich hatte er sich in seiner Jugend an Niclas Söffrens d. Ä. in Windau angeschlossen, wie Hinrik Martens an Ackermann.

Ein Werk, das mit Hinrik Martens oder irgendeinem anderen der Gehilfen Ackermanns in Verbindung gebracht werden kann,

[6] W. Neumann Aus alter Zeit (Riga 1913) 99 ff.

sind die Brüstungspfeiler, welche früher die Kanzel der Kirche von Kl.-Rogö (Lilla Rågö, Väike-Pakri) schmückten und heute in der schwedischen Kirche in Reval aufbewahrt werden (Abb. 179) [7]. Die Säulen sind mit kleinen Figuren versehen, von denen einige langgestreckte weibliche Allegorien, eine aber einen würdigen Herrn in der Tracht vom Ende des XVII. Jahrhunderts darstellen. Während der Faltenwurf der Allegorien ein wenig steif behandelt ist, stellt die männliche Figur ein Stück treffsicherer realistischer Kleinskulptur dar; trotz ihrer geringen Ausmasse ist sie in den breiten, sicheren Zügen geschnitzt, die wir an der Büste von Stecher beobachten konnten. In diesem kleinen Herrn mit seinem sorgfältig ausgeführten Gewand und seinen nicht ohne Maliziosität wiedergegebenen aufgedunsenen grosstuerischen Zügen möchte man gern Ackermanns eigene Hand sehen. Die Bemalung unterstreicht den Effekt.

Die Wappenepitaphien.

Ein Kapitel für sich bilden in Ackermanns reicher Wirksamkeit die zahlreichen Begräbniswappen oder Wappenepitaphien, die in seiner Werkstatt entstanden. Nach ihrer Anzahl scheint diese Tätigkeit für den Bildhauer eine nicht zu verachtende Einnahmequelle gewesen zu sein, die es aber mit sich brachte, dass er sich mehrere in der Bildhauerei tüchtige Gehilfen halten musste. In besonders grosser Anzahl finden wir diese Wappenschilde in der Domkirche von Reval, dem „Pantheon des estländischen Adels". Jede Landkirche wurde früher mit den Wappen der Patronatsherren aus verschiedener Zeit geschmückt; diese Wappen sind jetzt jedoch zum grössten Teil verschwunden oder finden sich übel zugerichtet versteckt in irgendeinem Schuppen. Eine Kollektion von Wappen enthält das Staatliche Kunstmuseum in Reval; eine grössere Sammlung aus den Kirchen von Ösel ist im Schloss zu Arensburg zusammengebracht. Auch in der Nikolaikirche in Pernau und im kleinen Kirchenmuseum in Karusen werden verschiedene Wappen aufbewahrt. Die Sitte, in der Kirche eine Holztafel aufzustellen, auf der das Wappen des Verstorbenen geschnitzt oder gemalt war, tritt in Deutschland bereits im XIV. Jahrhundert auf. Diese

[7] Vgl. Per Söderbäck Rågöborna (Stockholm 1940) 284.

„Totenschilde" wurden gegen Ende des Mittelalters in einem reicheren, heraldischen Stil ausgeführt, wobei insbesondere der Helmbusch ein dekoratives Element bildete, das reichlich ausgenutzt wurde [1]. Der anfangs ganz profane Charakter des Wappens und der Glanz, den er dem betreffenden Individuum oder einer Familie verleihen sollte, machten ihn während der Renaissance und des Barocks besonders populär. Indessen entwickelten die Schilde sich erst im XVII. Jahrhundert so weit, die Rolle des Epitaphs zu übernehmen. In Schweden kam zu Ende des XVI. Jahrhunderts der Brauch auf, das Wappen des verstorbenen Edelmannes, das in der Begräbnisprozession getragen wurde, in der Kirche aufzustellen. Auch seine Ahnenwappen wurden dort oft untergebracht. In ähnlicher Weise verhielt es sich auch im Baltikum, wo der Ahnenstolz und das heraldische Interesse grösser gewesen sein dürfte als anderswo. Diese Sitte scheint bereits zu Beginn des XVII. Jahrhunderts stark verbreitet gewesen zu sein, wenn man nach einer Aussage des damaligen Vorstehers der Nikolaikirche in Reval, Jost Dunte, aus dem Jahr 1603 urteilt [2]: „Man soll keinen edelleuten vergunstigen, ihre Wapen in der Kirche aufzuhangen, es sei denn das sie der Kirchen davor gerecht werden, denn wess ist der Kirchen mit ihren Wapen gedienet, wenn die Kirche nichts davor haben soll, es ist ein schlechter Zieradt und ihnen eine grosse hoffardt". Dunte betrachtete diesen Brauch mit den Augen der Unadligen und wollte aus der Vorliebe der Adligen für Gedenktafeln der Kirche einen ökonomischen Vorteil zuziehen. Eine geringe Anzahl der Funeralwappen, die ehemals die Wände der Kirchen und ihrer Kapellen schmückten, ist noch erhalten, aber zu Ende des vorigen Jahrhunderts waren ihrer bedeutend mehr übrig als heute. Das älteste war das des Oberstleutnants in schwedischen Diensten Paul Johann Bremen vom Jahr 1636, andere datieren aus den folgenden Jahrzehnten [3]. In ihren Ausmassen waren die älteren Wappen verhältnismässig klein. Die Dekoration

---

[1] Loeffler op. cit. 92 ff. Vgl. auch S. Wallin Om barocktidens begravningsvapen i Södermanland, Utställningen av äldre kyrklig konst i Strängnäs 1910 (Stockholm 1913).

[2] G. v. Hansen Die Kirchen und ehemaligen Klöster Revals (Reval 1885) 35.

[3] Nottbeck-Neumann op. cit. 83.

beschränkte sich auf einen in zeitbestimmter Art ausgeführten Helmdeckel, manchmal mit einer Inschrifttafel unter dem Schilde. In grösserem Umfang schmückten die Wappenepitaphien sicherlich die Olaikirche, die in höherem Grade als die Nikolaikirche eine Adelskirche war. Hier sind indessen alle Wappen ein Raub der Flammen geworden. In der Domkirche sind alle älteren Wappen der Feuersbrunst von 1684 zum Opfer gefallen. Daher stammt keines der gegen hundert erhaltenen Wappen aus älterer Zeit als aus dem Ende der 80er Jahre des XVII. Jahrhunderts. Auch in der Domkirche, der Ritterschaftskirche schlechthin, waren diese Wappen, die in grosser Anzahl unleugbar viel Platz einnahmen, den Unadligen ein Dorn im Auge. Zu Beginn des XVIII. Jahrhunderts schlug der Oberpastor der Domkirche vor, sie zu verbrennen: „Denn sie sind Gotte ein Gräuel, weil sie vor der Welt was hohes sind. Wozu sollen sie dienen? Kosten sie nicht fein viel? Mehr als zu viel? Manche Armuth könnte dadurch erquicket worden sein. Ziehren sie nicht die Kirche? Die Kirche ist eine Versammlung der Gläubigen. Darinnen sind solche Götzen-bilder der eigenen Ehre nur Schandflecke. Ey! die Verstorbenen haben hiermit ihre Ehre dem Herren heiligen und aufopfern wollen? Das hätten sie sollen im Leben und in der That thun, nicht in vergoldeten hölzernen Trompeten, Degen und Pistolen etc.“ [4].

Die Wappen waren zu dieser Zeit zu einem Wandschmuck von beinahe monumentaler Grösse angewachsen. Der Helmdeckel hatte sich in üppige Akanthusranken verwandelt, in die die Ahnenwappen gesteckt waren, die Namenkartuschen waren von einer Reihe allegorischer, sehr oft martialischer Embleme umgeben und der Schild wurde von Allegorien bewacht. Das Wappenepitaph wurde zu einem Ehrenschild für den Verstorbenen — meistens war er Offizier, oftmals gefallen im Kampf. Für die Adelsgeschlechter war es Ehrensache, auf diese Weise dem Andenken des Verstorbenen Sorge zu tragen, gleichwie man hundert Jahre früher in jedem Fall an ein prächtiges Monument dachte; jetzt reichen aber die Räume der Kirche und die Mittel nur im Ausnahmefall zu etwas anderem als zu einem Wappen aus. Dagegen verwandte man grössere Sorgfalt auf die Ausführung der Wap-

[4] Nottbeck-Neumann op. cit. 52 ff. Hier sind sämtliche Epitaphien der Domkirche verzeichnet.

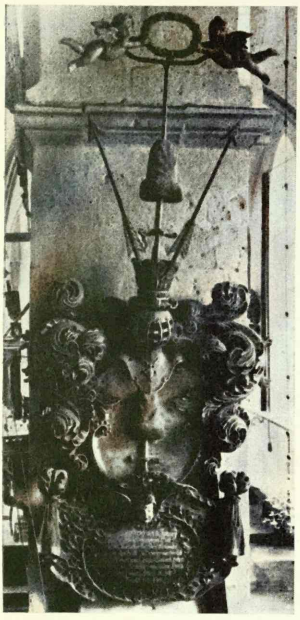


Abb. 180. Wappenepitaph des Kapitänleutnants Alexander Wartmann, gestorben 1676. Nikolaikirche, Reval.



Abb. 181. Wappenepitaph des Christoffer Kursel, 1679. Röthel, Kirche.

pen, die gegen Ende des XVII. Jahrhunderts zu wirklichen Kunstwerken wurden. Sie gehören alle ein und demselben Typus an. In ihrer Grösse und Anordnung wechseln sie recht wenig.

Eins der frühesten Beispiele der neuen, monumentaleren Form des Funeralwappens scheint das Wappenepitaph des Kapitänleutnants Alexander Wartmann in der Nikolaikirche zu sein (Abb. 180). Es wurde bei seinem Begräbnis im Jahre 1676 hierher gebracht. Der Helmbusch ist üppiger geworden, als er es um die Mitte des Jahrhunderts war. Er besteht aus Akanthusblättern, die noch Federn gleichen und wenig gespalten sind. Die Inschrifttafel unten ist grösser geworden und besteht aus einem drapierten Tuch, das mit Lorbeerzweigen und Engelsköpfen geschmückt ist. Der Helmschmuck hat ebenfalls monumentale Grösse angenommen und ist zuoberst mit einem von zwei Putten gehaltenen Sie-

gerkranz geschmückt. Ganz sicher stammt dieses Wappen von Ackermann. Hierfür sprechen sowohl die Form als die Qualität der Arbeit. An diesem Wappen fehlen noch die Embleme, wenn auch die Andeutung einer allegorischen Huldigung des Toten durch Lorbeerzweige und den Siegerkranz ausgedrückt wird. In der Komposition eines einige Jahre später ausgeführten Begräbniswappens, das sich dadurch in seinem Charakter mehr dem Epitaph nähert, sind bereits Trophäen eingeführt. Auch die Ahnenwappen, welche hier mit hineinbezogen werden, bilden ja ein Motiv, das im Grabmonument und Epitaph eine grosse Rolle spielte. Wir denken an Christoffer Kursels Wappen vom Jahre 1679 in der Kirche von Röthel (Abb. 181). Die Arbeit ist bestimmt nicht von Ackermann eigenhändig ausgeführt worden, sie gibt aber ganz sicher seine Komposition wieder. Das Nebeneinander von Knorpel und Akanthusblättern ist ja für Ackermanns früheste Wirksamkeit bezeichnend und die Komposition stimmt beinahe genau mit Ackermanns bekannten, etwas späteren Begräbniswappen überein. Hier hat sicherlich ein ihm nahestehender Meister, etwa Johann Gieseken oder ein anderer, gearbeitet; dass der Mann aber kein ausgelernter Bildhauer war, geht aus den schlecht geschnitzten Figuren hervor. Das Verhältnis scheint ungefähr dasselbe gewesen zu sein, wie an der Arbeit in Luggenhusen. Unter den Begräbniswappen nimmt das Epitaph von Röthel dieselbe Stellung ein wie der Altaraufsatz von Luggenhusen auf seinem Gebiet.

Die grösste Zahl der Wappenepitaphien Ackermanns findet sich, wie gesagt, in der Domkirche von Reval. Dass wirklich er der Meister dieser Art von Begräbniswappen gewesen ist, wird neben den stilistischen Eigenheiten auch noch durch einen Kontrakt zwischen dem Bildhauer und den Söhnen des 1697 verstorbenen Generalmajors Johan Andreas von der Pahlen bestätigt. Ackermann verpflichtet sich hier, ein grosses freiherrliches Wappen mit 16 Ahnen anzufertigen. Er soll auch drei Särge machen [5]. Von

[5] ZAD, GGAE 859. Einen ähnlichen Vertrag machte in demselben Jahr der Bildhauer Burchard Precht in Schweden. Es handelte sich um ein Wappen von Axel Johan Lillie in der Kirche zu Kimstad, Östergötland (W. Karlsson Ett bidrag till högreståndsbegravningens kulturhistoria, Rig 1940 (Stockholm 1940) 78 ff.

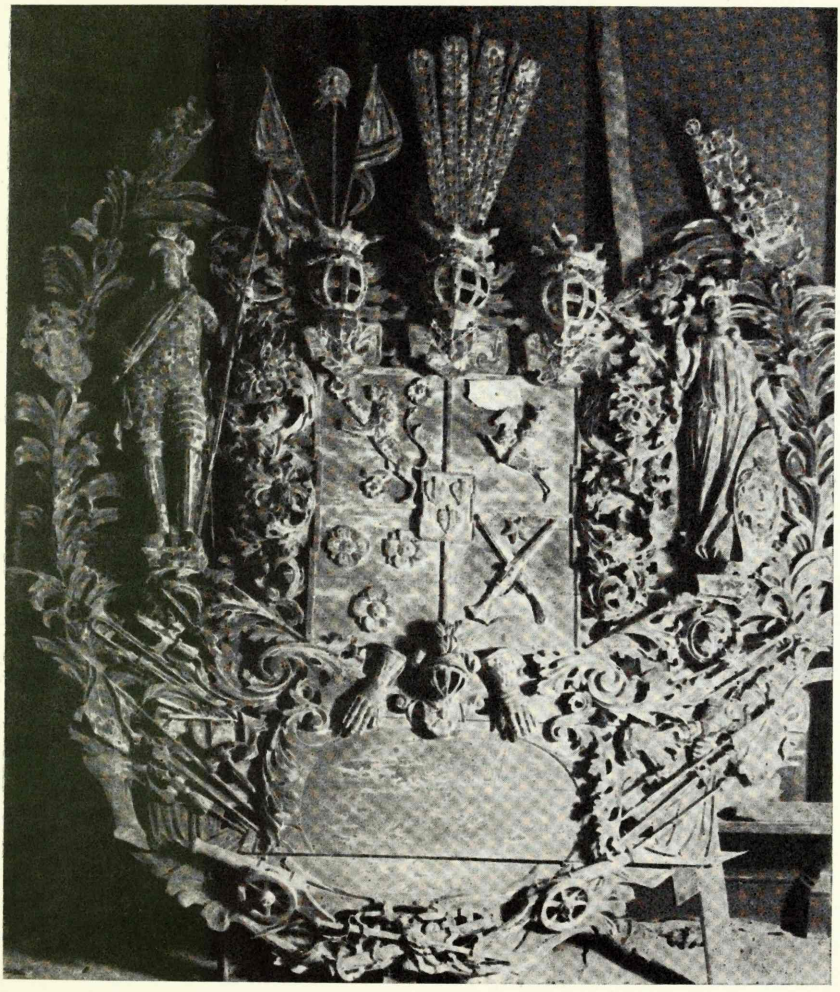


Abb. 182. Christian Ackermann: Wappenepitaph des Generalmajors Johann Andreas von der Pahlen, gestorben 1697. Domkirche, Reval.

der Pahlens Wappenepitaph ist, obwohl in ganz übel zugerichtetem Zustand, noch erhalten (Abb. 182). Den Schild flankieren ein Krieger und eine Siegesgöttin. Besonders die letztere ist eine für Ackermann typische Figur. Das durchbrochene und feinstachelige Akanthuswerk zeigt bereits eine vorgeschrittene Entwicklung. Zu beiden Seiten sind an einigen palmenähnlichen Bäumen Ahnen-

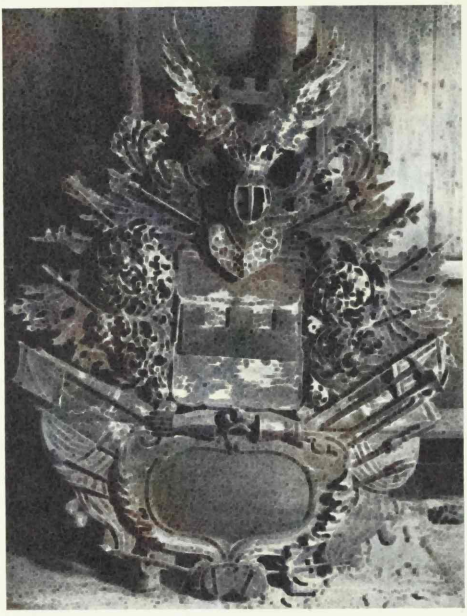


Abb. 183. Wappenepitaph des Wolmer v. Wrangel, gest. 1686. Domkirche, Reval.

wappen angebracht, von denen die meisten jetzt jedoch abhanden gekommen sind. Die Inschrifttafel ist von Trophäen umgeben, die unten mit einer Bandschleife von der Art, wie wir sie aus Ackermanns übrigen Werken kennen, zusammengeknotet sind. Wie wir sehen, hat die Komposition die gleiche Art wie die des Kurselschen Wappens. Nur haben sich die Formen mehr entwickelt und sind besser geschnitzt.

Die meisten Wappen der Domkirche gehören zu diesem Typus oder sind kleinere Variationen desselben. Eines der ältesten, das bei der Beisetzung von Wolmer von Wrangel im Jahre 1686 getragen wurde, entbehrt wie auch Wartmanns Wappen der Schildhalter; die Trophäen spielen aber eine grosse Rolle und sind weit effektvoller angebracht als an dem Wappen aus Röthel (Abb. 183) [6]. Trophäenkartuschen dieser Art schmücken oft die Zeichnungen Erik Dahlbergs, Pauls von Essen und anderer schwedischer Fortifikationsoffiziere. Die beiden letzteren waren um diese Zeit im Baltikum wirksam. Paul von Essen war seit 1687 Kommandant in Reval, ein Amt, das er bis 1699, einem Jahr vor sei-

[6] M. Wrangell De Wrangellska epitafierna i Tallinns domkyrka, Acta Wrangeliana 1936 (Tartu 1936) 8 ff. Hier sind acht Wrangell-Epitaphien aus der schwedischen Zeit abgebildet. Der Aufsatz gibt auch eine wertvolle Übersicht sämtlicher Wappenepitaphien der Domkirche. Vollständig mit Wolmer v. Wrangels Epitaph übereinstimmend ist dasjenige von Reinhold v. Wrangel. — Risse und Zeichnungen von Dahlberg und von Essen im Schwedischen Kriegsarchiv, Stockholm, und von dem erstgenannten in der Königlichen Bibliothek, Stockholm.

nem Tode, bekleidete[7]. Es dürfte nicht ausgeschlossen sein, dass Dahlberg direkt und indirekt durch seinen Lehrjungen von Essen die Idee zu diesem Motiv gegeben hat, denn beinahe alle Verstorbenen waren ja Offiziere in schwedischem Dienst. Es mag erwähnt werden, dass das eigene Wappenepitaph Erik Dahlbergs vom Jahre 1703 in der Kirche zu Turinge in Schweden in seiner Komposition den Wappen in der Domkirche recht nahe steht[8]. Ist es also möglich, dass das Wappen Wolmer von Wrangels unter dem Einfluss Dahlbergs oder von Essens entstanden ist, ja vielleicht von einem von ihnen entworfen ist, so verrät das im folgenden Jahr ebenfalls von Ackermann ausgeführte Wappen für Jörgen von Bistram (gestorben 1687) mehr von seinen eigenen Formen (Abb. 184). Der Bildhauer hat das Motiv des Wrangelschen Wappens durch ein paar Schildträger bereichert, einen Soldaten und einen lebhaft geschnitzten Knochenmann. Über dem Schild schweben ein paar Putten mit der Adelskrone — ein Motiv, das bereits an Wartmanns Schild in

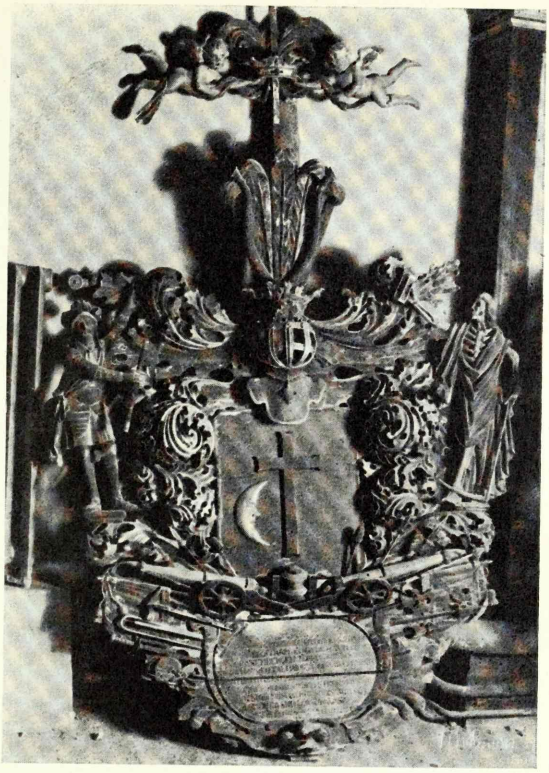


Abb. 184. Wappenepitaph des Jörgen von Bistram, gestorben 1687. Domkirche, Reval.

[7] L. W. Munthe Kungl. fortifikationens historia VI: 2 (Stockholm 1919) 199 ff.

[8] E. Ericsson — E. Vennberg Erik Dahlberg (Uppsala 1925), Fig. 40.

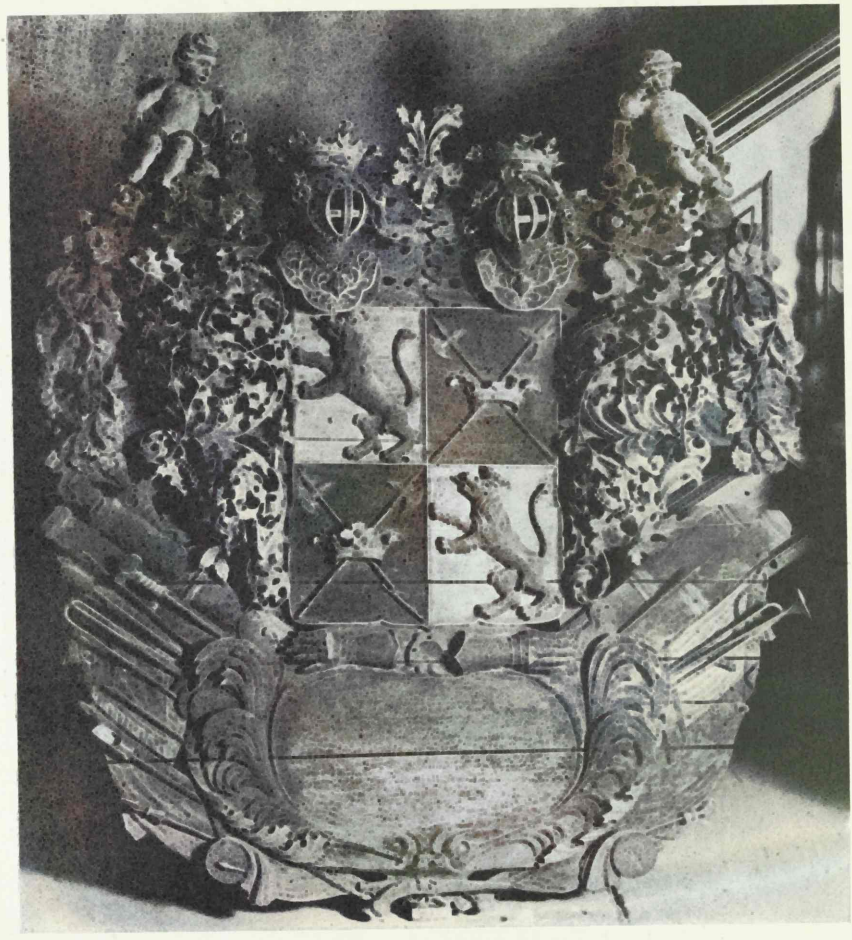


Abb. 185. Wappenepitaph eines Mitglieds der Familie Üxküll. Domkirche, Reval.

der Nikolaikirche vorkommt. An einem im übrigen dem Wrangelschen Wappen gleichen Epitaph für einen gewissen Üxküll ist das üppige, durchbrochene Akanthuswerk mit meisterhaftem Geschick geschnitzt (Abb. 185). Es ist mit Beerenzweigen von einer Form, die wir am Altar von Merjama kennengelernt haben, durchsetzt. An den Seiten hängen Blumenbukette von der gleichen Art, wie sie die Kanzel der schwedischen Kirche schmücken. Eine Re-

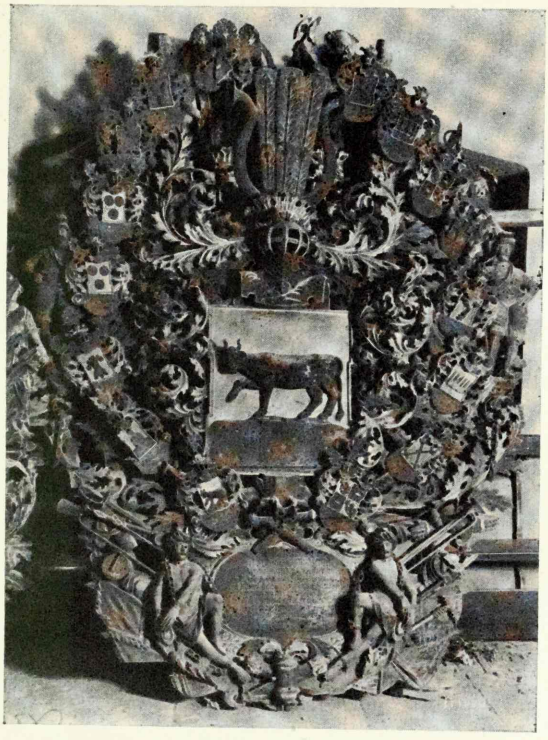


Abb. 186. Wappenepitaph des Fromhold von Tiesenhausen, gest. 1694. Domkirche, Reval.

plik des Epitaphs von der Pahlens ist u. a. das Wappen Ludwig Wilhelms von Taube, an dem die Ahnenwappen erhalten sind; den gleichen Typus zeigt ferner das Wappenepitaph Reinholds von Wrangel aus dem Jahre 1701. Eine Variante mit von orientalischen Gefangenen flankierten Kartuschen zeigt u. a. das Epitaph Fromholds von Tiesenhausen aus dem Jahre 1694 mit 16 Ahnenwappen (Abb. 186). Andere Wappenschilde tragen dagegen gleich dem Wartmannschen Wappen in der Nikolaikirche die Inschrift auf einem drapierten Tuch. Hierher gehört u. a. das Epitaph Otto Üxküll-Güldenbandts, das sehr schön geschnitzt ist und dessen Figurenskulpturen von guter Qualität sind (Abb. 187). Besonders hervorzuheben sind die kleinen Putten, welche das Tuch halten.

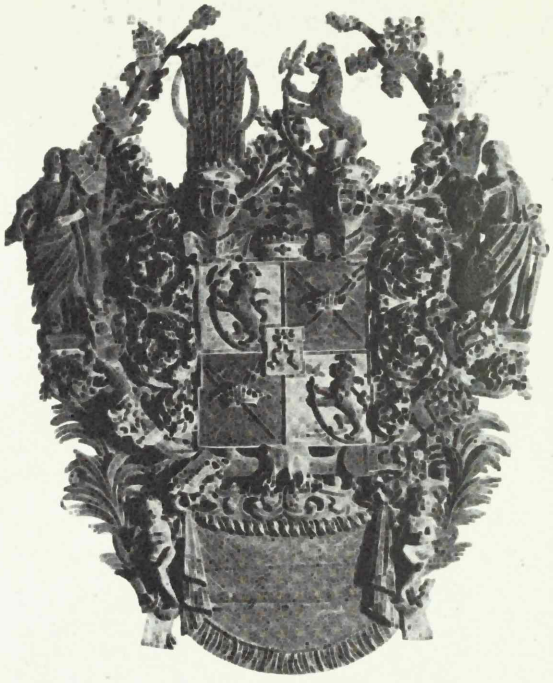


Abb. 187. Wappenepitaph des Otto Üxküll-Güldenbandt. Domkirche, Reval.

Alle Wappen aus dem Ende des XVII. Jahrhunderts und dem Beginn des XVIII. Jahrhunderts folgen diesem Schema mit seinen Variationen. Sie bilden auch in den Details und den Motiven eine einheitliche Gruppe. Das Akanthuswerk ist überall von gleicher Art. Bei manchen ist die Ausführung einfacher. Das kommt besonders an den Figurenskulpturen zum Vorschein, bei denen Ackermann selbst keine Zeit gehabt hat, die Arbeit zu überwachen oder selbst Hand anzulegen. Auch nachdem Ackermanns Wirksamkeit in Reval aufgehört hatte, lebten seine Formen wie auch sein Wappentyp weiter. Ein Beispiel dafür ist das Epitaph Fromholds von Knorring vom Jahre 1722. Die Komposition und die Motive sind dieselben, die Qualität aber eine ganz andere. Das Akanthuswerk ist steifer und die Figuren sind minderwertig. Auch in Pernau und auf Ösel hat dieser Stil seine Spuren hinterlassen.

Christian Ackermann d. J., Bildhauer in Hannover.

Nach dem Jahre 1710 können wir in Estland weder irgendeine Arbeit von Ackermann nachweisen noch seinen Namen in einer Urkunde finden. Da der Bildhauer bei seiner Ankunft in Estland wohl ein Mann in den dreissiger Jahren war, so hätte er nun etwa 70 Jahre alt sein müssen. Die Kirchenbücher enthalten keine Angaben über seinen Tod. Sie sind jedoch um diese Zeit nicht vollständig. Hungersnot und Pest verheerten damals die Stadt, die im Jahre 1710 vor der russischen Belagerungsarmee kapitulierte. In der Not und in den Wirren der Zeit verschwindet der alte Meister, der einen bedeutenden Beitrag von bleibendem Wert zur estländischen Kunstgeschichte gebracht hat.

Etliche Jahre später finden wir jedoch einen Bildhauer namens Christian Ackermann in Hannover, der dort im Jahre 1737 Hofbildhauer wurde [1]. In diesem Amt verblieb er bis zu seinem Tode am 22. März 1749. Aus chronologischen Erwägungen kann hier nicht gut der alte Christian Ackermann in Frage kommen, wohl aber sein Sohn. Hierfür spricht auch der Charakter eines Teiles der Arbeiten, die um diese Zeit in der genannten Gegend entstanden. Das einzige urkundlich bezeugte Werk dieses Ackermann d. J. ist der Kanzelaltar vom Jahre 1736 in der Kirche in Grasdorf bei Hannover (Abb. 188). Leider gibt diese Arbeit keine grossen Aufschlüsse über Ackermann als Bildhauer, weil der Altar ganz sicher von dem Architekten der Kirche, dem Landesbaumeister C. H. Leiseberg, gezeichnet worden ist und jeglicher figürlichen Details entbehrt [2]. Auch die Verzierungen sind spärlich und folgen ebenfalls deutlich der Absicht des Architekten. Einige Blumengehänge zu beiden Seiten der Kanzel weichen jedoch von der übrigen Ornamentik ab. Sie schliessen sich völlig an die Formen von Ackermann d. Ä. an, die wir an seinen estländischen Werken kennengelernt haben. Im Chor derselben Kirche hängt in einem reich geschnitzten Rahmen das Bildnis Liebhabers, eines der Pastoren der Kirche (1715—1732). Wir haben Grund, dem ovalen Rahmen mit seinem durchbrochenen Akanthuswerk, den flankierenden Putten, den

[1] F. Bleibaum Bildschnitzerfamilien des Hannoverschen und Hildesheimerschen Barock (Strassburg 1924) 195 f.

[2] Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover I:1 (Hannover 1899) 20.

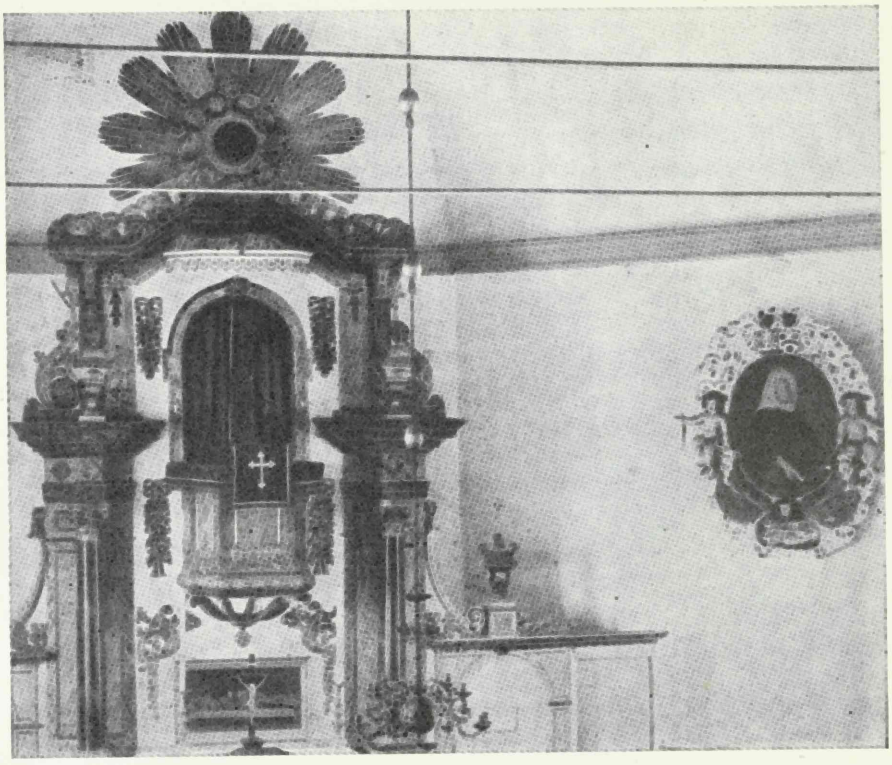


Abb. 188. Kirche in Grasdorf, Hannover. Kanzelaltar und Memorienschild (um 1736).

(Nach Inv. Hannover.)

grossen Cherubsköpfen und den Laubgewinden Beachtung zu schenken, denn hier stehen wir vor einer ganzen Auswahl aus dem Ackermannschen Formenschatz. Zunächst verweisen wir auf die Wappenepitaphien in der Domkirche zu Reval und auf den Altar in Merjama. In der Neustädter St.-Johannis-Kirche in Hannover findet sich zum Gedächtnis von Predigern des XVIII. Jahrhunderts eine Reihe Memorienschilde, die sich direkt an das Epitaph von Grasdorf anschliessen. Einige von ihnen hat man dem Bildhauer Ernst Dietrich Bartels zugeschrieben, andere mit Ackermann in Verbindung gebracht [3]. Gehen wir von Ackermanns Stil

[3] Ibidem I:2 (Hannover 1922) 174 f.

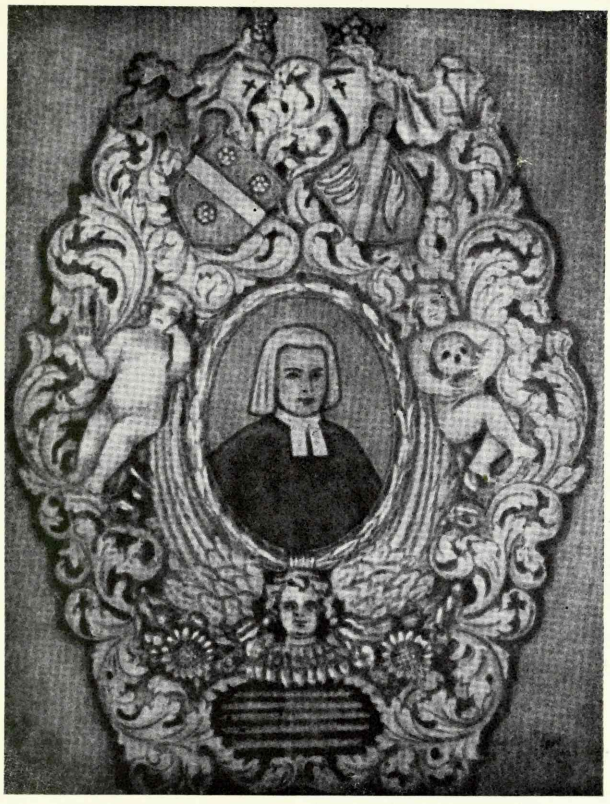


Abb. 189. Memorienschild des Anton Friedrich Steding (um 1717). Neustädter St.-Johannis-Kirche, Hannover.
(Nach Inv. Hannover.)

in Estland aus, so unterliegt es keinem Zweifel, dass Ackermann d. J. hier tätig gewesen ist, und zwar sicherlich in grösserem Masse, als man bisher zu vermuten Grund hatte. So ist der Memorienschild des Anton Friedrich Steding, den man mit Ernst Dietrich Bartels hat in Verbindung bringen wollen, in hohem Grade von Ackermanns Formensprache geprägt (Abb. 189) [4]. Dieser Schild ist 1717 angefertigt worden. Noch älter ist die Kanzel von Bodenburg, welche bereits um 1695 entstanden ist (Abb. 190) [5]. Sie

[4] Ibidem 175.
[5] Bleibaum op. cit. 68 f., Taf. XIV.

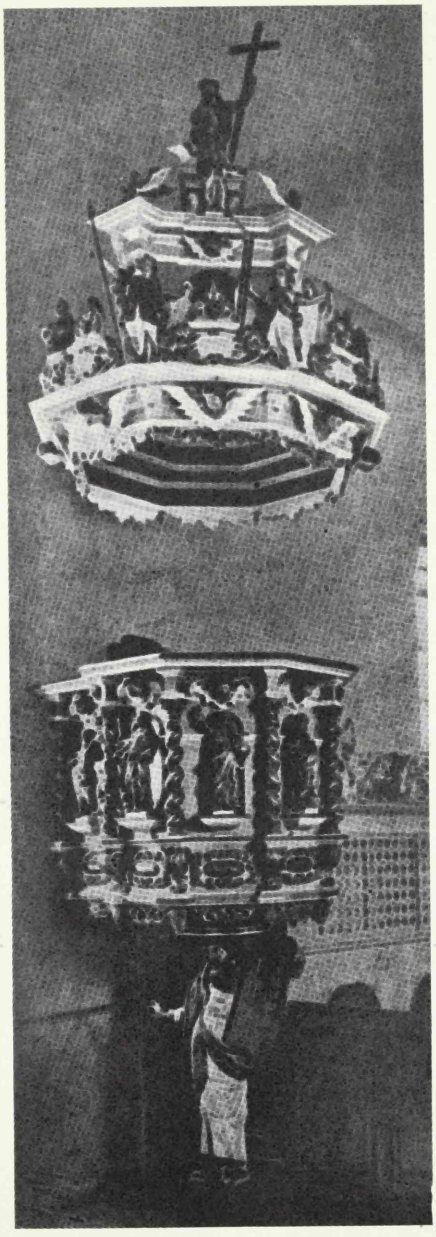


Abb. 190. Kanzel in der Kirche zu Bodenburg, Prov. Hannover (um 1695). (Nach Bleibaum.)

ist mit geringen Abänderungen eine Variante der Ackermannschen Kanzeln, die wir in so vielen Exemplaren in Estland kennengelernt haben. Die Architektur und die Details des Korpus — die Kolonnetten, die Verkröpfungen, die Hängestücke, die Pinienzapfen usw. — finden wir u. a. an den Kanzeln der Revaler Domkirche und der Kirche von Fickel wieder. Ein Moses als Stütze war ja für Ackermann das Gewöhnliche. Auch die Aufsätze und die Figurenanordnung des Schalldeckels zeigen eine beachtenswerte Übereinstimmung. Ebenso scheinen die Figurenskulpturen in hohem Grade verwandt zu sein. Da der stattliche Kanzelaltar von 1696—97 in der Jakobikirche zu Hildesheim mit der Bodenburger Kanzel viele gemeinsame Elemente hat, so kann er auch mit Ackermann d. J. in Zusammenhang gebracht werden. Freilich hatte die neue Forderung der Vereinigung des Altars mit der Kanzel den Aufbau geändert, und es waren gewisse lokale Züge hinzugekommen, doch liegt die Verwandtschaft des Kanzelaltars mit den Altarkompositionen von Ackermann d. Ä. auf der

Hand [6]. Auch die Details der Ornamentik und die Figurenskulpturen fussen in derselben Tradition. Der Kanzelaltar zu Ilten aus der Zeit um 1725 zeigt ebenfalls Berührungspunkte mit Ackermanns Stil [7]. Die beiden ebengenannten Altäre hat Bleibaum Ernst Dietrich Bartels zugeschrieben.

Ackermann d. J. kam also bereits in den 90er Jahren des XVII. Jahrhunderts nach Hannover. Seine erste Ausbildung hatte er natürlich bei seinem Vater in Estland bekommen. Die hier erhaltene Schulung und den Formenschatz, den er vom Vater erhielt, scheint er sein ganzes Leben hindurch bewahrt zu haben, wenn auch seine Wirksamkeit in eine andere Umgebung verlegt wurde und die Entwicklung des Geschmacks grosse Anforderungen an sein Anpassungsvermögen stellte. Dass er den Vater verliess, war ganz natürlich. Reisen in fremde Länder und Kunstzentren bildeten in der Ausbildung ein notwendiges Glied, und der Verlauf der politischen Verhältnisse im Baltikum nach seiner Abreise vom Vater vereitelten die vielleicht anfangs von ihm gehegten Pläne einer Rückkehr.

In Hannover ist er wohl mit dem leitenden Bildhauer des ausgehenden XVII. Jahrhunderts, Daniel Bartels, in Verbindung gekommen, dem Vater von Conrad Heinrich und Ernst Dietrich Bartels, die ebenfalls in dieser Gegend Bildhauer waren. Gewisse Züge an der Kanzel von Bodenburg, z. B. die Architektur des Schalldeckels und das Gesicht der Mosesgestalt, lassen eine Beeinflussung Ackermanns durch Bartels d. Ä. erkennen. Auf diese Weise lässt es sich auch erklären, dass mehrere Werke, die wir hier dem bisher wenig bekannten Ackermann zugeschrieben haben, früher Ernst Dietrich Bartels gegeben worden sind. Ackermanns des Jüngeren Wirksamkeit kann wohl durch die Ausgangspunkte, die hiermit aufgezeigt sind, näher erklärt werden. Neben der Familie Bartels spielte er sicher eine hervorragende Rolle, allein seine Ernennung zum Hofbildhauer legt über seine Fähigkeiten schon genügend Zeugnis ab.

---

[6] Ibidem 76 ff., Taf. II:3.

[7] Ibidem, Taf. III:5.

Lorentz Mühlenhoff und Anthony Eckmeyer, Bildhauer in Narva.

Die Ackermannsche Kanzel in ihrer ersten Gestalt erhielt einen Ableger in der deutschen Kirche, der heutigen griech.-orthodoxen Verklärungskathedrale zu Narva. Wir haben das Werk bei der Besprechung seines Schalldeckels schon erwähnt. Dieser wurde, wie wir uns erinnern, bereits in den 60er Jahren des XVII. Jahrhunderts von Simon Sifferson angefertigt. In den 90er Jahren des genannten Jahrhunderts hatte aber auch das alte, schon 1617 von Philipp Scheiding gestiftete Korpus ausgedient. Ein neues wurde darum 1696 von dem Bildhauer Lorentz Mühlenhoff, der während dieses Jahrzehnts in Narva tätig war, angefertigt [1]. Die Kanzel schliesst sich, wie erwähnt, dem Ackermannschen Typus an (Abb. 96). Am nächsten steht sie der Kanzel in Luggenhusen. Hier wie dort spielt der Knorpel eine hervorragende Rolle. Wie wir oben dargelegt haben, hat Mühlenhoff, der damals in Thieles Dienst stand, 20 Jahre früher an der Arbeit in Luggenhusen teilgenommen. Von der Verbindung mit Thiele zeugen nicht nur die Knorpelformen, sondern auch die Tatsache, dass seine Frau eine geborene Diel oder Thiele war, ganz gewiss eine Tochter des dänischen Meisters in Reval [2]. Auf diese Weise wurde er durch Familienbande mit Ackermann verbunden, dessen Bedeutung für seinen Stil wir oben hervorgehoben haben. Wahrscheinlich hatte er vor seiner Ankunft in Narva mit Ackermann zusammen gearbeitet. Dafür legt die beste und vielleicht einzige originale Figur an der Brüstung der Kanzel, ein Moses, Zeugnis ab. Sie ist ganz in dem Geiste dieses Meisters geschaffen.

Merkwürdig nahe steht die Mühlenhoffsche Kanzel in Narva der obenerwähnten Kanzel zu Bodenburg in Hannover, die ungefähr gleichzeitig entstanden ist, und die wir Ackermann d. J. zugeschrieben haben. Nicht nur der allgemeine Typus, sondern auch die Cherubsköpfe oberhalb der Seitenflächen, die Hänge-

---

[1] Finnisches Staatliches Archiv, Helsinki, 9789.

[2] Unter den 1708 nach Wologda weggeführten Einwohnern von Narva wird „Catarina Diel, sel. Bilthauer Mühlenhoffs Witwe" erwähnt (Archiv für die Geschichte Liv-, Ehst- und Curlands VII, herausgegeben von F. G. von Bunge und C. J. A. Paucker (Reval 1854) 233).

stücke und die Pinienzapfen sind von derselben Art. An ganz verschiedenen Orten reproduzierten also die Schüler Ackermanns seine Musterformen.

Zu dieser Zeit überstrahlte das Kunstleben Narvas dasjenige Revals. Es herrschte dort eine rege Bautätigkeit, die sowohl von dem Staat als auch von der Stadt und privaten Auftraggebern gefördert wurde [3]. Auch Steinbildhauer und Holzschnitzer wurden dabei oft in Anspruch genommen. Neben Mühlenhoff war Johan Lude ein beliebter Tischler, dem allerdings vor allem handwerkliche Arbeit wie Möbel und dergleichen übertragen wurde, der jedoch nicht ohne künstlerische Begabung war. So fertigte er 1699 zwei neue Ratsstühle an, die den älteren genau entsprachen [4]. Unter seinen Gesellen fand sich u. a. ein Martin Brinckmann, wahrscheinlich ein Verwandter des obenerwähnten Bildhauers in Riga.

In Narva war Anthony Eckmeyer lange tätig. 1669 war er gerade zusammen mit einem Kollegen, Jacob Schwan, aus Lübeck nach Narva gekommen. Sie hatten ihre Ausbildung nicht in Lübeck erhalten, sondern hatten sich dort nur eingeschifft, und waren „so von oben aus Teutschland herunter gekommen." Eckmeyer, der anfangs Tischler, später nur Bildhauer genannt wird, kaufte sich 1680 einen Bauplatz in Narva, den er bebaute [5].

Seine grössten Arbeiten in Narva fertigte er in den 80er Jahren des XVII. Jahrhunderts an. Die Rechnungen erzählen, dass Eckmeyer 1688 für die damalige deutsche Kirche ein jetzt verschwundenes Taufbecken anfertigte, das nach der Grösse des Honorars zu schliessen, eine bedeutende Arbeit gewesen sein muss. Er fertigte auch einen Rahmen für ein Bild an, welches „das Leiden Christi" darstellte [6]. Dieses Gemälde mit dem dazugehörigen Rahmen ist noch erhalten und ermöglicht es uns, eine Vorstellung von

---

[3] Karling Narva.

[4] StAN, 134, 125, H. Poortens Rechnungsbuch.

[5] StAN, Amtscollegie protocolli acta 1654—89, 2. 8. 1669; ZAD, StAN, Lose Papiere, 20. 11. 1680. Ein Bruder von ihm war Feldscher in Narva.

[6] Finnisches Staatliches Archiv 9757. 1673 machte er eine Wendeltreppe im Rathaus (StAN 132).

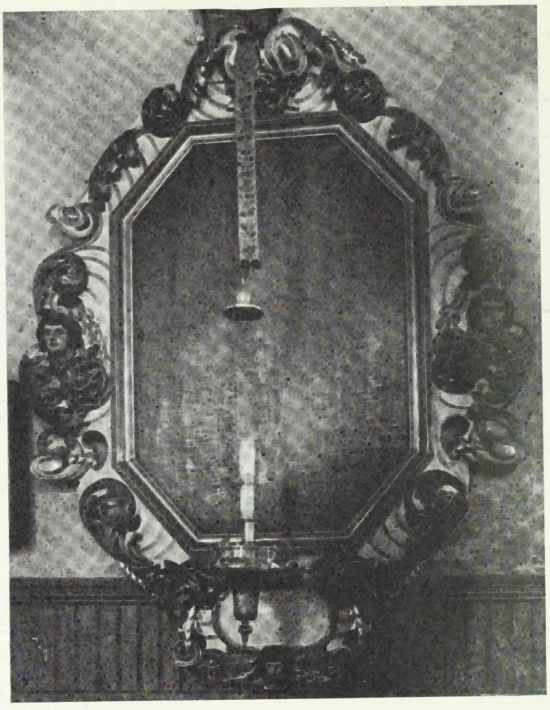


Abb. 191. Anthony Eckmeyer: Bilderrahmen in der ehem. deutschen Stadtkirche, jetzt Verklärungskathedrale, Narva (1688).

dem Stil Eckmeyers zu gewinnen (Abb. 191). Ebenso wie Ackermann steht Eckmeyer zwischen dem Knorpel und dem Akanthus. Er verwertet aber beide Elemente ganz anders als Ackermann. Wo dieser sie auseinanderhält, verschmelzen sie bei ihm, so dass der Akanthus etwas von der zähen, schwerflüssigen Konsistenz des Knorpels erhalten hat. Das Formenspiel des Rahmens stellt sich dem Auge etwa wie Wellen dar, deren Kämme bald ein Akanthuszipfel, bald eine Knorpelvolute wie Schaum krönt. Auch ein paar ziemlich hart modellierte Engelsköpe sind eingefügt, ausserdem kommen wie bei Ackermann einige zierlich geschnittene Blumenmotive vor. Das Ganze macht einen seltsamen, man könnte beinahe sagen, stillosen Eindruck, aber der Rahmen interessiert uns als eine Übergangsform zwischen zwei verschie-

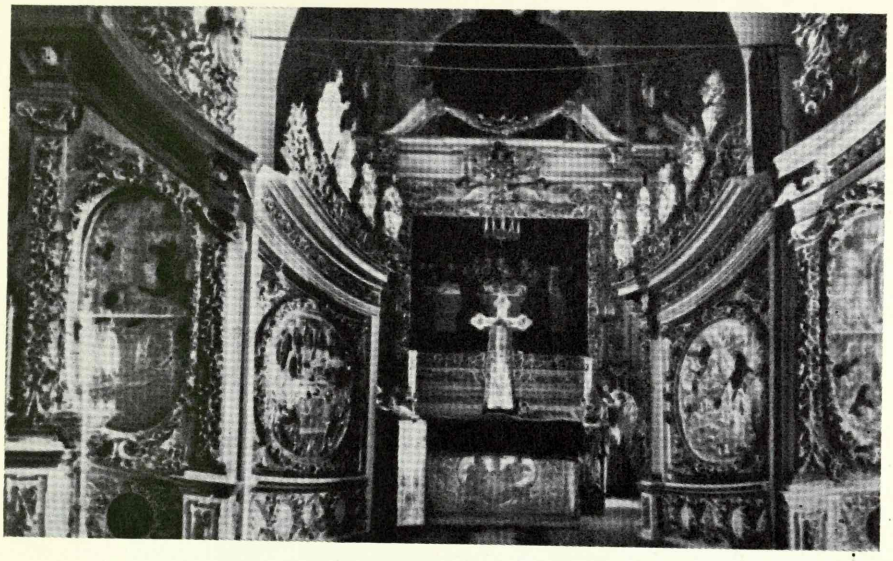


Abb. 192. Bilderwand mit dem Königstor in der Verklärungskathedrale, Narva. Im Hintergrund der ehemalige Altaraufsatz der ev. Kirche, um 1687 von Anthony Eckmeyer ausgeführt.

denen Geschmacksrichtungen, man möchte sogar sagen, zwei verschiedenen Kulturepochen.

Die leicht erkennbaren Eckmeyerschen Formen finden wir an dem Altaraufsatz der ehemaligen deutschen Kirche wieder, der sich also auf diesen Meister zurückführen lässt. Der Altaraufsatz befindet sich noch immer in der russischen Kirche, wo er dicht an der Ostwand des Allerheiligsten aufgestellt ist (Abb. 192). Er dürfte um 1687 fertig gestanden haben, denn zu dieser Zeit wurde das Fenster hinter dem Altar zugemauert. Der neue Altaraufsatz war nämlich eine mächtige Komposition, die die ganze Wand verdeckte und bis an die Gewölbe heranreichte. Es fehlt hier die architektonische Strenge, die Pilaster sind durch geschnitzte Blumengewinde verdeckt und die Kapitelle verbergen sich hinter Cherubsköpfen. Den unteren Teil nimmt ein grösses, das Abendmahl darstellendes Gemälde ein, das von einem zierlichen Rahmen aus kurzen Akanthusblättern und Blumen gefasst wird. In dem oberen Geschoss befindet sich ein Gemälde — die Himmelfahrt — von querovalem Format. Der Altar wurde im vo-

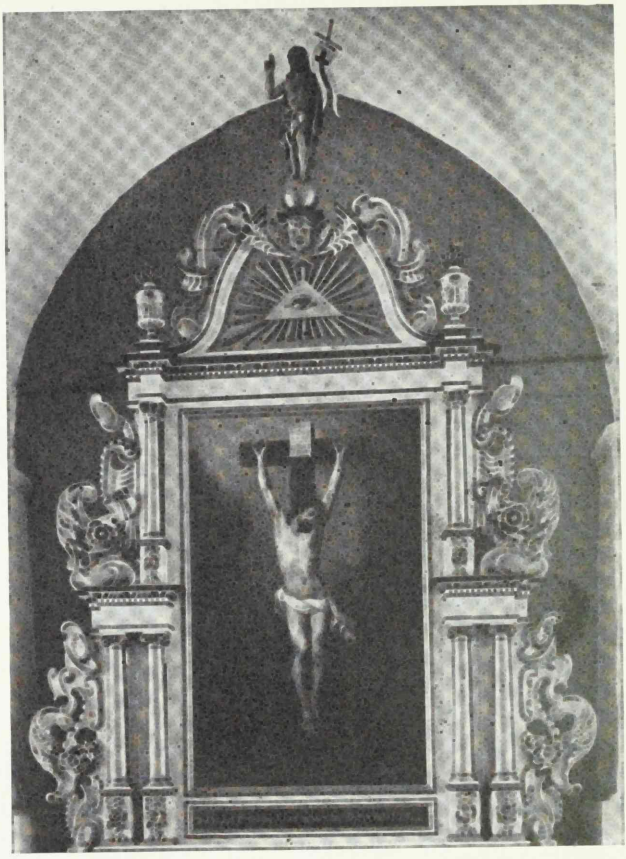


Abb. 193. Anthony Eckmeyer: Altaraufsatz in der Johanniskirche zu Narva. Nur die Seitenpartien sind ursprünglich.

rigen Jahrhundert stark vergoldet, was aber nicht verbergen kann, dass die figurale Ausschmückung ziemlich einfach ist, während die Ornamente weicher und eleganter geschnitzt sind. Der Knorpel, wenngleich noch vorhanden, spielt hier eine nebensächlichere Rolle, vorherrschend sind die schweren, kurzen Akanthuswellen. Blumengehänge sind an dem Gebälk und zwischen den Volutengiebeln, die die verschiedenen Zonen trennen, aufgehängt. Die figurale Ausschmückung beschränkt sich auf Seitenfiguren und die den Voluten aufgelegten Gestalten in dem oberen Geschoss.

Weder die Komposition noch die Behandlung des Ornaments verbindet den Eckmeyerschen Altar mit der norddeutschen Tradition. Das Schlaffe, Üppige in seinen Formen ruft die Erinnerung an einen südlicheren Luftzug wach. Bezeichnend ist ferner, dass ihm die richtige Auffassung des Knorpels fehlt. Die oben zitierten Worte des Meisters deuten ja darauf hin, dass er seine Ausbildung in Süddeutschland erhalten hatte.

Die Gemälde des Altars scheinen von dem Schweden Christian Thun aus Stockholm ausgeführt worden zu sein. Im Winter 1687 kam er aus Lübeck nach Reval und wollte von dort nach Narva weiterfahren, wo er den Auftrag erhalten hatte, die Altargemälde auszuführen [7].

Ein Werk Eckmeyers ist auch der Altaraufsatz in der Johanniskirche, der ehemaligen schwedischen Kirche in Narva (Abb. 193). Er ist in seinem ursprünglichen Zustand erhalten. Von dem originalen Altar stammen eigentlich nur die Seitenwangen her. Auch hier finden wir denselben eigenartigen, grossteiligen, mit Akanthusmotiven und naturalistisch geschnitzten Blumengruppen verbundenen Knorpel.

---

[7] StAR, Bf 33, Supplik des Konterfeiers Christian Thun 20. 2. 1687. Thuns Vater war Maler in Stockholm und Ältermann im Amt der Maler. Die Bilder, besonders das Abendmahl, sind stark restauriert. Über Thun d. Ä. haben kürzlich Sixten Strömbom und A. Hahr geschrieben, s. Konsthistorisk tidskrift IX 32 ff. und 55 f. (Stockholm 1940—41).

Akanthus und Blumenwerk.

Johann Georg Heroldt.

Einen von den handwerklichen Traditionen ganz befreiten, in modernerem Sinne freien Künstler erhielt die estländische Holzplastik zum erstenmal in Johann Georg Heroldt aus Freiberg, der 1690 von Riga nach Narva kam. Er hatte gelernt, in allen „Materien" zu arbeiten, in Holz und Stein, Marmor und Alabaster, denn ein „recht freier bildthauer soll in allen Materien zu arbeiten wissen" und ausserdem auch in „Architectura civilis" bewandert sein. Aus der Eingabe Heroldts, die wir oben zitiert haben, geht aber hervor, dass er vor allem Steinbildhauer war. „Der Holzbildschnitzer", der nur in Holz zu arbeiten verstand, war seiner Meinung nach kein vollkommener Künstler, „welchen auch in keinem sonderlichen Estim gerechnet wird", da ja fast jeder Tischler das Holzschnitzen gelernt hatte. Die wirklich grossen Kunstwerke waren aus Stein, das konnte ein jeder, der sich in der Welt umgesehen hatte, bezeugen [1]. Heroldts Aufgaben in Narva waren auch vor allem steinplastischer Art, und er arbeitete zugleich auf dem Gebiete der Architektur. Jedoch übernahm er auch Aufträge holzplastischer Art, wenngleich er sie, wie es scheint, nicht ganz ohne Hilfe erledigen konnte.

Der Lehrer Heroldts hiess Printz und hatte, der Aussage seines Schülers nach, „herrliche Werke" geschaffen. Heroldt selbst gehörte einer bekannten sächsischen Künstlerfamilie an. Meister

[1] StAN, Niedergerichtsprot., acta 1691, J. G. Heroldt contra J. Armbrust.

war er 1681 geworden [2]. Seine Kunst charakterisiert, wie wir sie kennenlernen, ein diszipliniertes Barock niederländischer Art. In der Ornamentik dominiert ein Blumenwerk, das wenn auch in Deutschland sehr verbreitet, doch ursprünglich aus den Niederlanden stammt. Die Architektur zeigt einen Klassizismus von ausgesprochen niederländischem Charakter. Er lässt sich an dem Hause des Burggrafen Christoffer von Kochen, das an das Fassadenschema von Jost Vingboons anknüpft, und an der Narvaschen Börse, die hauptsächlich nach den Entwürfen von Heroldt gebaut wurde, beobachten. Eine mehr flämisch weiche Architektur kennzeichnet das Kirchhofsportal in Narva, das ebenfalls von Heroldt entworfen wurde [3].

Als Steinplastiker vertritt Heroldt einen Stil, der mehr von flämischer Üppigkeit als von holländischer Dürre hat. Das einzige in Narva erhaltene Beispiel ist ein Putto, der in dem Giebeldreieck des von Kochenschen Hauses angebracht ist. Es ist ein graziös modelliertes Skulpturstück, das uns über die stilhistorische Stellung des Meisters Aufschluss gibt. Jakob van der Capelle, der Meister, der nach dem vorzeitigen Tode Heroldts im Jahre 1693 dessen Arbeiten auf dem Gebiete der Steinplastik in Narva fortsetzte, vertritt eine nüchternere, aber auch prägnantere Version desselben Geschmacks.

Seinen ersten Auftrag in Narva erhielt Heroldt auf dem Gebiete der Holzplastik. Von dem „Chorwerck", das im Oktober 1690 für die schwedische Kirche geliefert wurde, sind jetzt nur grösstenteils aus Blumengehängen bestehende Bruchstücke erhalten [4]. Vielleicht ist auch eine aus der schwedischen Kirche stammende Christusfigur im Städtischen Museum ein Werk Heroldts. Sie hat eine würdevolle, fast klassische Haltung und ist sorgfältig gearbeitet. Es ist uns bekannt, das Heroldt 1691 den Auftrag erhalten hatte, ein Paar Beichtstühle für die damalige

---

[2] Karling Narva 319 ff. In Riga wird Heroldt 1686 erwähnt, hatte aber damals schon mehrere Arbeiten ausgeführt. Weil er dem Amt in Hamburg angehörte, war er wahrscheinlich über diese Stadt ins Baltikum gekommen. In Riga hat er mehrere Portale ausgeführt und nahm auch an der Arbeit an dem von Reuternschen Hause teil (nach Mitteilungen von P. Campe in einer ungedruckten Arbeit über den Baumeister Rupert Bindenschuh, 1941). 1698 gibt es in Riga einen Zimmermann Balthasar Heroldt.

[3] Karling Narva 330 ff., 352 ff.

[4] Im Museum zu Narva; Finnisches Staatliches Archiv 9765.

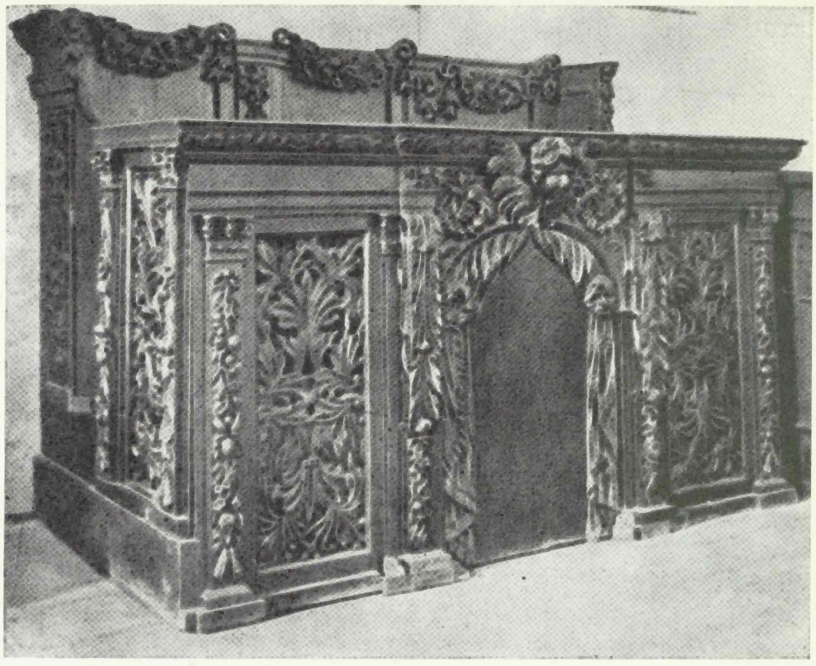


Abb. 194. Johann Georg Heroldt: Gestühl in der Johanniskirche zu Narva (um 1691).

deutsche Kirche anzufertigen [5]. Möglicherweise ist einer von ihnen mit dem prachtvollen Gestühl, das sich jetzt in der Johanniskirche befindet, identisch (Abb. 194). Jedenfalls dürfte dies eine Arbeit von Heroldt sein, die in seiner Werkstube entstanden ist. Der grosse, weich modellierte Engelskopf in der Mitte der Brüstung über der mit Vorhängen versehenen Tür ist ein Stück Skulptur derselben Art wie der Putto in dem Giebeldreieck des von Kochenschen Hauses. Das Vorderstück des Stuhls wird durch mit Blütenketten verzierte Pilaster gegliedert, das Paneel dazwischen ist mit Akanthusfüllungen gedeckt, keinem weichen, wogenden Akanthus, sondern einem mit fast palmettenähnlich ausgebreiteten Blättern. Zur Ausschmückung gehören ferner in Holzringen aufgehängte Blumengehänge. Nicht nur in den dekorativen Formen, sondern u. a. auch in der Anordnung der mit Vorhängen versehe-

[5] Armbrust an das Niedergericht 7. 11. 1691 (StAN).

nen Tür dominiert eine hochbarocke Auffassung mit einer Neigung zum Prunkhaften, eine Kunst, die mit der rituellen Pracht der katholischen Kirche und dem zeremoniösen Luxus der Fürstenhöfe eng verbunden ist. Ähnliche Motive sind für die Kanzel in der Martinikirche zu Bolsward kennzeichnend [6].

Joachim Armbrust.

Heroldt war, wie erwähnt, vor allem Steinbildhauer; in Holz wollte er augenscheinlich selbst nicht gern arbeiten. Um die beiden obenerwähnten Stühle in der deutschen Kirche ausführen zu können, hatte er darum im Frühling 1691 einen Gehilfen aus Nyen namens Joachim Armbrust herbeiholen lassen. Dieser hatte in der damaligen schwedischen Grenzstadt, der Vorgängerin von St. Petersburg, einen Altaraufsatz angefertigt. Er scheint über Stockholm gekommen zu sein. In Narva kam er zu Johanni 1691 an. Er war damit nicht zufrieden, nur als Heroldts Geselle zu arbeiten — er hatte eine selbständigere Stellung vorausgesetzt —, was zur Folge hatte, dass Heroldt ihn vor Gericht zog [1]. Hier verteidigte Armbrust die Holzbildhauerei als eine selbständige Kunst, die wohl der Steinplastik zur Seite gestellt werden könnte. Er trat dabei für die alte nordische Handwerkstradition ein, die als Gegensatz zu Heroldts moderner, aus Italien stammender Auffassung von dem Künstler und seinen Aufgaben empfunden wurde. Armbrust führte als Grund die alten Zunftvorschriften an: „So haben auch die bildhauer in steinen oder die Stenhauer ihr eigens Amt, hergegen da bildhauer in holtzen ist eine freye Kunst... wie dann notoriret dass in Stockholm bildhawere in holtze und Steinhauwere seyn, aber nicht zusammen halten, noch einer des anderen Gesellen halten". Armbrust versuchte darum, sich als selbständiger Meister in Narva niederzulassen, räumte aber angesichts der Anschuldigungen Heroldts nach einem halben Jahr das Feld. Als die Sache zum letzten Mal im Niedergericht behandelt wurde, hatte Armbrust sich heimlich aus der Stadt gemacht, weshalb die Angelegenheit ad acta gelegt wurde. Irgendeine bedeutendere Arbeit dürfte er in Narva nicht ausgeführt haben.

---

[6] Vgl. Bierens de Haan op. cit., Taf. 152—154.

[1] StAN, Niedergerichtsprot., acta 1691, Heroldt contra Armbrust.



Abb. 195. Joachim Armbrust: Konsolenfigur am Ratsstubenfries, Reval (1696).

Im folgenden Jahr finden wir Armbrust in Reval. In einer Supplik vom 29. 6. 1692 bittet er um die Erlaubnis, seine Kunst in Reval ausüben zu dürfen [2]. Sein Gesuch wurde genehmigt, und Armbrust wurde beauftragt, den von Thiele begonnenen Fries im Rathause zu vollenden. Die Friesstücke, die er im Laufe der folgenden Jahre schnitzte, schliessen sich selbstverständlich dem allgemeinen Schema des begonnenen Frieses an. Aber der Stil ist ein anderer. Die Konsolenfiguren sind kleine, elegante Frauengestalten, die aus Akanthusblättern hervorwachsen und Blumen in den Händen halten (Abb. 195). Die eigentliche Friesfüllung besteht aus Blumenwerk: Rosen, Blättern und Kränzen (Tafel XXVII). An einer Stelle hat der Künstler seine eigenen Gesichtszüge dargestellt — einen noch ganz jungen, von zwei Engelsköpfen flankierten Mann. Ein anderer Fries enthält Stundenglas und Totenschädel nebst der Inschrift: „Heit mir morgen dir", ein dritter schliesslich den Namenszug Karls XI und die Jahreszahl 1696, in welchem Jahr die Arbeit wahrscheinlich zu Ende geführt wurde. Die Friesstücke sind geschickt und sorgfältig geschnitzt, aber es fehlen ihnen die Leichtigkeit und der Rhythmus, die die

[2] StAR, Bf 35.

ähnlichen Arbeiten Ackermanns kennzeichneten. Dagegen ist aber seine Figurendarstellung weniger maniriert, sie hat eine Zwanglosigkeit und eine Freiheit von Schablone, die ihn ebenso von Ackermann unterscheiden. In diesen Werken erweist Armbrust sich als ein Holzbildhauer aus der alten Schule, der wohl neue Motive zu verwerten verstand, dem aber der neue Geist dabei doch fremd blieb. Seine Unmittelbarkeit, die Sorgfalt, mit der er die Einzelheiten ausmeisselt, hat mit dem Hochbarock wenig zu tun. Er scheint auch aus den Kernprovinzen der nordischen Holzbildhauerei des Barocks, Schleswig-Holstein, zu stammen, und zwar aus der Stadt Hans Gudewerdts, Eckernförde. 1648 wird hier ein Jakob Armbrust genannt, der nebst Hans Gudewerdt „Einnehmer der kirchlichen Opfergelder" war [3]. Wenn dieser, was wohl anzunehmen ist, ein Verwandter oder sogar der Vater Joachims war, dann lag Armbrust die Liebe zu seinem Beruf im Blut, und er hatte schon in der Heimat gelernt, sein Material zu beherrschen. In anderen, moderneren Formen lebt die Eckernförder Holzschnitzerei in der Kunst Armbrusts weiter. Ein Meister, der sich besser dazu geeignet hätte, das begonnene Werk von Elert Thiele in dem Revaler Rathaus zu vollenden, lässt sich kaum denken.

Dass Armbrust noch 1696 im Dienste des Rates stand, geht aus einer Eintragung dieses Jahres hervor, in der von einem Modell zur Tür und Treppe des Rathauses die Rede ist. Wahrscheinlich handelt es sich hier um eine Arbeit, die mit der Ausschmückung zusammenhängt, von der der Fries im Rathaussaal ein Bestandteil war [4].

Nicht nur die Arbeiten für den Rat zeugen davon, dass der herumziehende Armbrust sich in Reval ansässig gemacht hatte. 1693 vermählte er sich in der Nikolaikirche mit Anna Elisabeth Arning, der Witwe des „Conductören bei der Stadt", Georg Christoffer Fleischmann [5].

Für die Nikolaikirche schuf Armbrust auch sein schönstes Werk in Reval, ein Gatterwerk, das wahrscheinlich zu der Aus-

---

[3] Jessen op. cit. 105. Mit dem Rathausfries wurde Armbrust schon von H. Peets in Zusammenhang gesetzt (Johansen-Peets op. cit 24).

[4] StAR, Cassa Buch der gemeinen Kasten 1673—80, 5. 2. 1696.

[5] StAR, P. Blosfeld Register zum Kirchenbuch S. Nicolai in Reval. Eine Tochter wurde 28. 1. 1696 getauft.



Abb. 196. Akanthusfüllung von Marcus Nonnenmacher (1710). (Nach Rothe.)

schmückung der grossen Orgel oder des Orgelchors gehört hat. Es hat jetzt seinen Platz unter dem Chor oberhalb der Wentzelschen Emporenbrüstung erhalten (Tafel XXVIII, vgl. auch Abb. 84). Rechteckige Felder sind mit Akanthuswerk gefüllt, in dem hier und da Blumensträusse und Festons angebracht sind. In der Mitte stehen Halbfiguren, die Engel darstellen, welche die Leidensgeräte halten. Alles ist sehr sicher geschnitzt, besonders die ziemlich frisch aufgefassten Engel. Ihre jugendlichen Gesichtszüge erinnern an die Figuren des Rathausfrieses. Auch die Blumen gleichen denen des letzteren. Die in Ringen aufgehängten Blumengehänge haben wir schon in Narva kennengelernt, wo sie das Gestühl schmückten, um dessentwillen Armbrust einstmals herbeigeholt wurde. Das Blumenwerk Armbrusts ist, wie schon erwähnt, von einer anderen Art als das Ackermannsche: es ist nicht dynamisch wie dieses, sondern hinterlässt den Eindruck eines Stillebens. Auch sein Akanthus hat einen anderen Charakter: die dicken, lederartigen Blätter haben fast etwas Spätgotisches an sich. Die Blätter umgeben symmetrisch ein Zentrum, dessen grinsender Mund ein Rest des Knorpels ist. Dass derartige Maskenmotive zu der früheren Akanthusornamentik gehören, zeigen u. a. die Blätter von Georg Caspar Erasmus und Marcus Nonnenmacher (Abb. 196) [6].

Dieses Werk zeigt uns, dass Armbrust ein bedeutender Holzbildhauer war, und es ist zu bedauern, dass das Gatter nicht vollständig und in seiner ursprünglichen Umgebung erhalten ist.

---

[6] Rothe op. cit., Taf. 29.

Nach Eintragungen in dem Rechnungsbuch der schwedischen Kirche zu schliessen, beteiligte Armbrust sich an der Arbeit am Altarschmuck dieser Kirche. Der Altaraufsatz trägt den Namenszug Karls XII. und wurde 1697 angefertigt. Die Jahreszahl 1703, die an zwei kleineren Wappenschilden angebracht ist, bezieht sich wahrscheinlich auf die Stiftung des ursprünglichen Gemäldes (Abb. 197) [7].

Die Komposition des Altaraufsatzes zeichnet sich durch eine gewisse Eleganz aus. Die Säulenstellung hat nichts von architektonischer Schwere, sondern wirkt eher möbelartig dekorativ. Der Altar unterscheidet sich in gleichem Masse von dem vertikalen, reich ausgebildeten norddeutschen Typus, wie von der monumentalen Altararchitektur, die von Tessin in Reval eingeführt worden war. Hier herrscht ein leichter Klassizismus, in dessen Blumendekor und eleganter schwungvoller Bekrönung sich schon etwas von dem Geist des Rokoko verspüren lässt. Die Schnitzereien bestehen teils aus Blumengehängen an der Basis und zwischen den Kolonnen, teils aus einer weich gebildeten Bekrönung, in der der königliche Namenszug von einem Pelikan beschirmt und von einigen in Akanthuszipfel ausklingenden Volutenbildungen flankiert wird.

Armbrust verwertet in seiner Kunst ungefähr dieselben Elemente, die Ackermann gleichzeitig benutzte. Wenn auch, wie wir sahen, zwischen den beiden ein Unterschied im Temperament besteht, wenn auch die Einzelheiten bei dem einen anders ausgestaltet sind als bei dem anderen, so vertreten sie doch letzten Endes dieselbe Geschmacksrichtung. In welchem Verhältnis die beiden Männer, der ältere und der jüngere, zueinander standen, wissen wir nicht, aber es ist nicht unwahrscheinlich, dass sie zusammen gearbeitet haben. Armbrust wird 1703 zum letztenmal erwähnt.

---

[7] StAR, Rechenschaftsbuch der Nikolaikirche. 1814 erhielt der Maler Daniel Friedrich Amberg 265 Rubel, um der Kanzel und dem Altar durch Gold, Silber und Lackierung „ein etwas freundlicheres Ansehen zu geben" (ZAD, RiAE). — 1702 wurde der Bildhauer Joachim Armbrust von der Johanniskirche zu Dorpat beauftragt, einen Engelskopf zu schnitzen. Die Arbeit wurde von „dem Revalschen Biltschnitzer mit einem Fuhrmann nach Dorpat geschickt" (StAD, B 25).

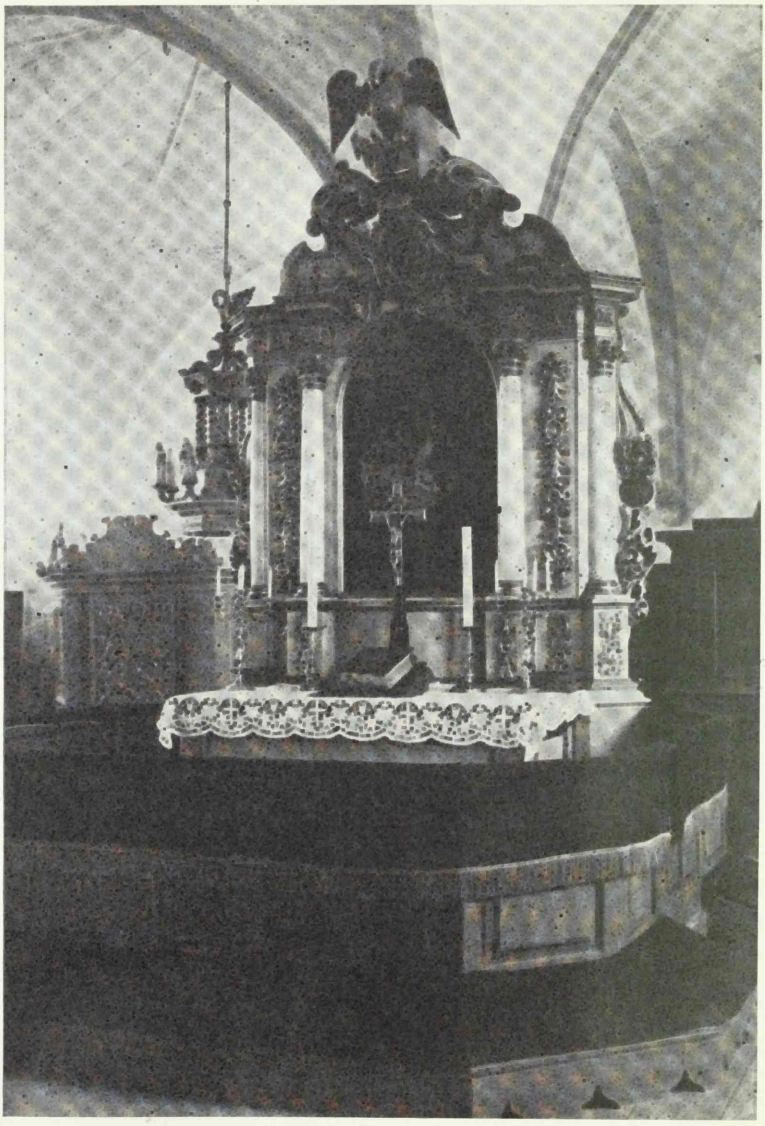


Abb. 197. Joachim Armbrust: Altaraufsatz in der schwedischen Kirche, Reval (1697—1703).

Ganz gewiss wurde Armbrust ebenso wie Ackermann von dem Adel für Wappenepitaphien in Anspruch genommen. Er scheint sich auf diesem Gebiete ganz an die Motive des älteren Meisters gehalten zu haben, nur die lederartigen Akanthusblätter und das ruhiger modellierte Blumenwerk lässt seine Hand erkennen. Auch die figurale Skulptur ist von einem weicheren, weniger prägnanten Typus. Wappen, die auf Grund der oben angegebenen stilistischen Züge Armbrust zugeschrieben werden können, sind die von Hans Hastfehr (1696), Berent Johann von Derfelden, Christian Lilienring (1697) u. a.

Jakob Leu.

Ein Meister von der Art Armbrusts war Jakob Leu, der nach dessen Weggang aus Narva dort an seine Stelle trat. Leu wendet mit Vorliebe Blumenwerke mit eingefügten Figuren an; auch das Akanthuswerk, das bei ihm eine an Eichenlaub erinnernde Struktur erhalten hat, schnitzt er meisterhaft. Im Gegensatz zu Armbrust war er mit der Steinplastik ebenso vertraut wie mit der Holzbildhauerei. Er war also ein Mann ganz nach dem Herzen Heroldts, der ihn nach Narva berufen hatte, um hier Armbrusts Nachfolger zu werden. Leu kam zunächst aus Riga, wo er 1688 bei dem Bildhauer Johann Bodemer aus Zürich als Gesell arbeitete [1]. Da Bodemer sich hauptsächlich mit Steinmetzarbeiten beschäftigte, hatte auch Leu auf diesem Gebiete gearbeitet. Seine Vertrautheit mit der Steinskulptur geht daraus hervor, dass er 1695 für das Poortensche Haus drei grosse Kapitelle hieb, weil der Bildhauer Gustav Johann Stockenberg in Reval, dem die Arbeit ursprünglich übertragen worden war, nur ein einziges geliefert hatte [2]. In Narva ist er 1694 zum erstenmal nachweisbar, aber wahrscheinlich kam er schon früher in die Stadt. Ausser den obenerwähnten Kapitellen lieferte er zahlreiche andere Bildwerke für das grosse und stattliche Poortensche Haus. So fertigte er drei grosse Holzskulpturen für das Giebeldreieck des Hauses an, und eine, die den Giebel krönte. Für die Innenausstat-

[1] P. Campe Die Stadttore Rigas im 17., 18. und 19. Jh. und deren Meister, Latv. univ. raksti, Arch. fak. ser. II. 3. (Riga 1939) 277.

[2] Karling op. cit. 339.

tung lieferte er einen grossen „Schenk schop" mit reichen Schnitzereien und Bildern. Er schnitzte auch zwei Löwen und ein Brustbild, die als Verzierung eines Ofens dienen sollten, und noch ein zweites Brustbild für ein anderes Zimmer. Keine dieser Arbeiten ist erhalten geblieben. Dagegen dürften die zierlich geschnitzten Pilasterkapitelle an einer Treppentür in dem Hause Kettlewell von 1696, die noch erhalten sind, von Leu herstammen [3]. Zwischen den Ranken des Kapitells sind lebhafte Köpfe angebracht — wir finden hier eine kapriziöse Kleinkunst, die an die Schnitzereien der norddeutschen Barockschränke erinnert, besonders derjenigen aus Hamburg und Danzig. Dass zwischen diesen und der Kunst von Leu wirklich ein Zusammenhang bestand, davon zeugt sein grosser Schrank in dem Hause Poorten [4].

Leu oder Löu, wie sein Name auch geschrieben wird, blieb auch nach der Eroberung der Stadt durch die Russen in Narva und scheint bei den Bauarbeiten, die unter der Leitung von Dominicus Trezzini während der folgenden Jahre stattfanden, Aufträge erhalten zu haben [5]. Dass er eine geachtete Stellung einnahm, geht u. a. daraus hervor, dass der Kommandant Oberst Jürgen Busch und der Bürgermeister Christian Götte 1707 bei seinem Sohn, der übrigens nach Menschikow auf den Namen Alexander getauft wurde, Pate standen [6]. Zu dieser Zeit entstand ein repräsentatives Werk, das zweifellos mit Leu in Verbindung gebracht werden kann. Wir denken an die Bilderwand in der neueingerichteten russischen Kirche, d. h. in der mittelalterlichen Stadtkirche, die früher der deutschen Gemeinde diente. 1708 wurde diese Kirche in ihrer neuen Gestalt eingeweiht [7].

---

[3] StAN, H. Poortens Rechnungsbuch; Karling op. cit. 350.

[4] Im Dannensternschen Hause zu Riga aus dem Ende des XVII. Jahrhunderts kommt eine Tür vor, deren Architektur sich den norddeutschen Schranken anschliesst und deren Kapitelle denen in dem Kettlewellschen Hause sehr ähnlich sind (P. Kampe Rīgas dzīvojamo ēku iekštelpu architektoniskais veidojums I (Riga 1929) 6).

[5] StAN, Stadtrechnungen 1704—1709.

[6] ZAD, Kirchenbuch der St.-Johannis-Kirche zu Narva, 8. und 25. 11. 1707. 1706 hatte er einen anderen Sohn taufen lassen.

[7] H. J. Hansen Die ehemalige deutsche Kirche zu Narva, Beilage zum Sitzungsbericht der Narvaschen Alterthums-Gesellschaft vom 13. Oct. 1865 (Narva 1865) 7.

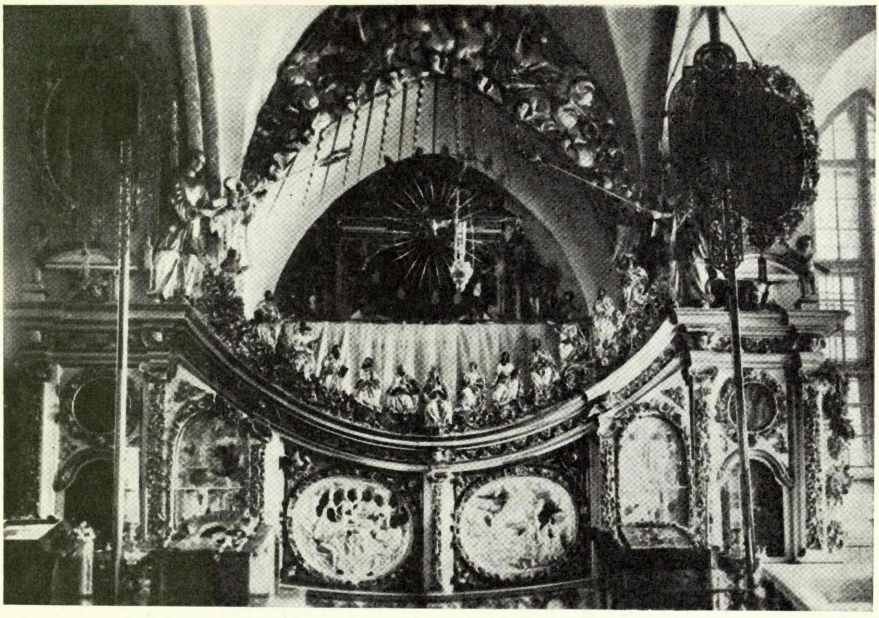


Abb. 198. Jakob Leu: Königstor in der Verklärungskathedrale, Narva (um 1708).

Die Bilderwand in der russischen Kathedrale besteht aus drei Teilen, zwei Seitenpartien in den Seitenschiffen und einer zentralen mit dem Königstor im Mittelschiff. Alle Teile sind nicht auf einmal entstanden, und im Aufbau weichen sie voneinander ab. Die Bilderwand ist auch nicht geradlinig, das Königstor ist mehr nach Osten gerückt und befindet sich unmittelbar vor dem Allerheiligsten, das in einem zu diesem Zweck ausgeführten Anbau eingerichtet wurde (Abb. 198, vgl. Abb. 192). Die nördliche Bilderwand stand ursprünglich in der schwedischen Kirche, die anfangs für den russischen Gottesdienst ausgestattet war. Später wurde sie aber in die andere Kirche übergeführt. Sie besteht fast ausschliesslich aus Bildern mit reich ausgebildeten Rahmen in Blumenwerk, die aber in keiner architektonischen Verbindung miteinander stehen. Die südliche Wand ist architektonischer gestaltet. Es ist vor allem die mittlere Bilderwand, die für Leu in Anspruch genommen werden kann, aber wahrscheinlich hat er auch an dem

Rahmenwerk der nördlichen Wand mitgearbeitet. Die Flügeltüren des Königstores nehmen grösstenteils metallbedeckte Gemälde ein, aber sie werden durch Pilaster gegliedert, die mit fein geschnitzten Blumengehängen ganz verdeckt sind. In den jonischen Kapitellen hängen Festons, und oberhalb der Kapitelle in dem abschliessenden Blumenwerkfries sind Puttenköpfe angebracht. Die Seitenstücke werden oben durch Segmentgiebel abgebrochen, die von Putten flankiert sind. Oberhalb der Giebel befinden sich ovale, in reich geschnitzte Rahmen gefasste Gemälde. Die Wand hat gleich den damaligen Altaraufsätzen Seitenflügel von Akanthuswerk, und eine Spitze von zackigem Akanthuswerk schmückt auch den oberen, nach unten geschweiften Rand des Tores. Hier sind Christus und die Jünger angebracht worden. Zu beiden Seiten stehen grosse Cherubim mit Zeptern. Als der dänische Gesandte, Admiral Just Juel, im September 1709 die Kirche besuchte, sah er sich mit besonderem Interesse das Königstor an, das er genau beschreibt [8]. Seine Beschreibung könnte noch heute gelten.

Trotz der späteren Ergänzungen und trotzdem die ganze Wand von neuem bemalt und stark vergoldet und versilbert worden ist — das letztemal im Jahre 1848, wo alle Gegenstände der Kirche einer umfassenden Restaurierung unterzogen wurden — ist die Bilderwand mit ihren zierlichen Schnitzereien, in denen Blumenwerk nebst Kränzen und Blumen dominiert, ein ausgezeichnetes Beispiel der Holzskulptur, die um 1700 ihre Blüte erreicht hatte. Ein Meister, der vorher an ganz anderen Aufgaben gearbeitet hat, wird hier für völlig neue Aufträge in Anspruch genommen und erledigt diese Aufgaben glänzend.

Möglicherweise hat Leu — nach fremdem Entwurf — auch das Portal des Schwartzschen Hauses in Narva geschnitzt (Abb. 199) [9]. Die schwungvoll skulptierten, Winter und Sommer darstellenden Hermen und die gebrochene Giebelkrönung mit ihren

---

[8] Just Juel En Rejse til Rusland under Tsar Peter, herausgegeben von G. L. Grove (København 1893) 66. Er bemerkt auch, dass der „alte Luthersche" Altaraufsatz in der Kirche geblieben und von den Russen eingeweiht worden war.

[9] Karling op. cit. 235. Die dort geäusserte Meinung, dass das Portal in einem Guss etwa 1745 gemacht worden sei, ist wahrscheinlich nicht richtig.

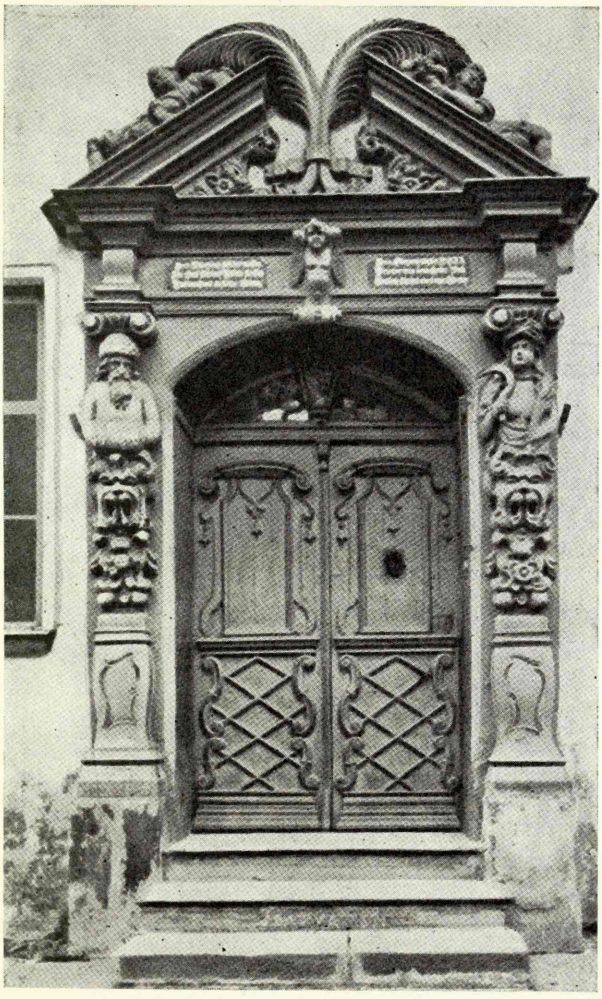


Abb. 199. Narva. Portal des Schwartzschen Hauses.

Palmenzweigen scheinen gerade in die Zeit Leus, d. h. in den Anfang des XVIII. Jahrhunderts, zu gehören. Der Elan der Figuren und der Charakter der Ornamentik macht einen südeuropäischen Eindruck, und das Portal ist vielleicht auch von Trezzini entworfen worden. In diesem Hause kehrte nämlich Peter der Grosse nach der Eroberung der Stadt 1704 ein, und vielleicht ist das eigenartige

Portal gerade zu dieser Zeit oder in den nächstfolgenden Jahren entstanden [10]. Das Portal erfuhr im Zusammenhang mit einem Umbau des Hauses einige Jahrzehnte später gewisse Veränderungen in Übereinstimmung mit dem Zeitgeschmack. U. a. entstanden dann ein Paar grob geschnitzte Figuren auf den Giebeln und Rocailleornamente an den Hermenpostamenten. Seinen ursprünglichen Charakter verlor das Portal jedoch nicht.

Einige Meister in Nordlivland.

Die Kanzel der Johanniskirche in Dorpat.

Wir haben bisher keine Veranlassung gehabt, uns mit Nordlivland näher zu befassen. Die Anzahl der hier erhaltenen älteren Inventarien ist sehr gering. Nebst der bemerkenswerten Kanzel in Randen aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts sind nur einige Werke vom Ende des XVII. Jahrhunderts zu erwähnen. Die Kirchen Dorpats hatten ganz gewiss interessante Mobilien — ältere Verzeichnisse geben uns eine Vorstellung davon —, aber fast alles ist jetzt verloren. Wir wissen, dass ein Meister Martin Bahr 1640 beauftragt wurde, eine Kanzel für die Marienkirche anzufertigen. Er sollte dafür 150 Rthlr bekommen [1]. Derselbe Meister war während einer Reihe von Jahren in der Stadt tätig. Von der alten Kanzel der Johanniskirche ist noch eine Reihe interessanter Figuren erhalten, die an der neuen, in pseudogotischem Stil komponierten Kanzel angebracht sind (Abb. 200). Nach einigen Wappen und dekorativen Bruchstücken zu schliessen, stammen die meisten der alten Figuren aus der Zeit um 1670. Mehrere der Apostel haben

---

[10] Löwis of Menar op. cit. 30; H. J. Hansen Geschichte der Stadt Narva (Dorpat 1858) 230. Das Haus wurde bis zum Jahre 1714 von den Russen verfügt, vgl. A. Buchholtz Geschichte der Rigaschen Familie Schwartz (Berlin 1921) 50.

[1] S. Karling Tartu universitets byggnadshistoria under den svenska tiden, Svio-Estonica 1934 (Tartu 1934) 37. Dorpater Universitätsbibliothek, Ms 227 u-a, Administrationsrechnung der Sanct Marien Kirche 1638 ff.

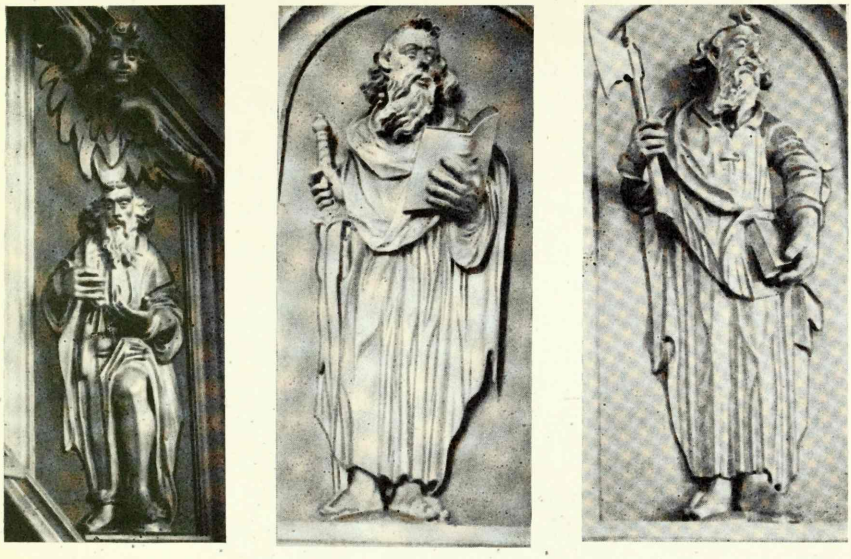


Abb. 200. Johanniskirche, Dorpat. Figuren an der Kanzel.

seltsame Problematikerköpfe; ihre Hände und Füsse sind übergross, und die Gewandung ist summarisch, aber nicht steif geschnitzt. Bart und Haar sind wie in Ton modelliert und eine Locke tanzt wie eine Flamme auf der Stirn. Die Kanzel war sehr reich an Figuren und hatte nach Beschreibungen zu urteilen eine hohe, figural geschmückte Laterne [2]. Die Kanzel der Johanniskirche scheint gewissermassen ein etwas jüngeres Seitenstück zu der Kanzel in der Rigaschen Domkirche gewesen zu sein. In den Rechnungen der Kirche haben wir keine Angaben über die Kanzel gefunden. Möglicherweise ist sie von demselben Meister, Jürgen Bock, angefertigt, dem der Rat der Stadt 1671 den Auftrag gab,

[2] StAD XLVII, Inventarien usw. der Johanniskirche. Leider ist das Blatt mit der Beschreibung sehr defekt. Zwei Deckel werden erwähnt, acht vergoldete Pfeiler, grosse ausgeschnitzte Bilder, „ein Bild worauf der Cantzel ruhet . . . darauf 6 ausgeschnittene Bilder" usw. 1681 wurde „das Lämbchen unter der Cantzel festgemacht", 1693 wurde eine Taube an der Kanzel vergoldet, und 1703 schnitzte Armbrust einen Engelskopf für die Kanzel (StAD, Rechenschaften der Johanniskirche).

einen jetzt verschwundenen Altaraufsatz in der Pfarrkirche Ecks (Äksi) nahe bei der Stadt anzufertigen [3]. Als die Einwohner von Dorpat im Jahre 1708 aus der Stadt verwiesen wurden, wurde die Kanzel ebenso wie der Altar per Schiff nach Pleskau geführt und dadurch in Sicherheit gebracht. Nach der Rückkehr der Stadtbevölkerung im Jahre 1715 wurde die Kirche wieder instandgesetzt. Dabei wurde auch die Kanzel zurückgebracht und 1726 unter der Leitung des Bildhauers Andreas Klinck einer durchgreifenden Restaurierung unterzogen. Die alte Anordnung wurde jedoch so weit als möglich beibehalten [4]. Klinck, der in demselben Jahr Bürger in der Stadt wurde, scheint damals schon ein bejahrter Mann gewesen zu sein. Bereits 1667 wird erwähnt, dass Andreas Klinck, Tischler von Lübeck, in Narva Meister werden wollte. Die Zunft war aber dagegen, weil Klinck nicht, wie die Vorschriften verlangten, drei Jahre gewandert war. Er hatte nur zwei Jahre gelernt und verliess die Heimatstadt zum erstenmal, als er nach Narva fuhr. Klinck wandte dagegen ein, dass er bei seinem Vater gearbeitet habe, und dass er dort ebensoviel erlernt habe, wie andere im Laufe von zehn Jahren. Es wurde ihm dann auferlegt, ein Meisterstück anzufertigen, das er auch im folgenden Jahr vorlegte. Es wurde einer scharfen Kritik unterzogen und zurückgewiesen, worauf Klinck, dem so wenig Ermunterung zuteil geworden war, offenbar vom Schauplatze abtrat [5]. In dem Staatlichen Museum zu Riga wird eine lebensgrosse Maria aufbewahrt, die angeblich aus der Johanniskirche in Dorpat stammt (Abb. 201).

---

[3] StAD, Ratsprot. 19. 5. 1671. Der Altar zu Ecks war wahrscheinlich ziemlich anspruchslos,da er mit nur 30 Rthlr bezahlt wurde. Ein Jürgen Hack arbeitete als Tischler lange in Dorpat, wo er der erste Ältermann der Tischler war. Er wird häufig in den 80er und 90er Jahren erwähnt. — Ein Tischler Mats machte 1631 und in den folgenden Jahren Arbeiten künstlerischen Charakters in der Johanniskirche, u. a. ein Gatterwerk und Paneelwerk an der lübischen Bank. 1637 arbeitete ein Bildhauer Jan der Poll in der Kirche. Am Ende des Jahrhunderts waren nebst Hack u. a. Jakob Dehn, Anthony Bruhn, Gotthard Schlüter und Heinrich Pantzar als Tischler in Dorpat tätig.

[4] StAD, Ratsprot. 2. 4., 28. 7., 27. 9. 1726.

[5] StAN, Amtscollegie prot. acta 1654—1689, 3. 4. 1667 „Andreas Klinck Tischlergesell contra die Tischler", 19. 9. 1668.



Abb. 201. Maria in einer Trabesgruppe aus der Johanniskirche, Dorpat.
Staatliches Museum, Riga.

Wahrscheinlich ist sie dort Bestandteil einer Trabesgruppe gewesen. Dem Stil nach scheint die Skulptur um 1720 entstanden zu sein, und vielleicht handelt es sich hier um eine Arbeit von Klinck. Es ist eine ziemlich interessante Skulptur; das Gesicht ist

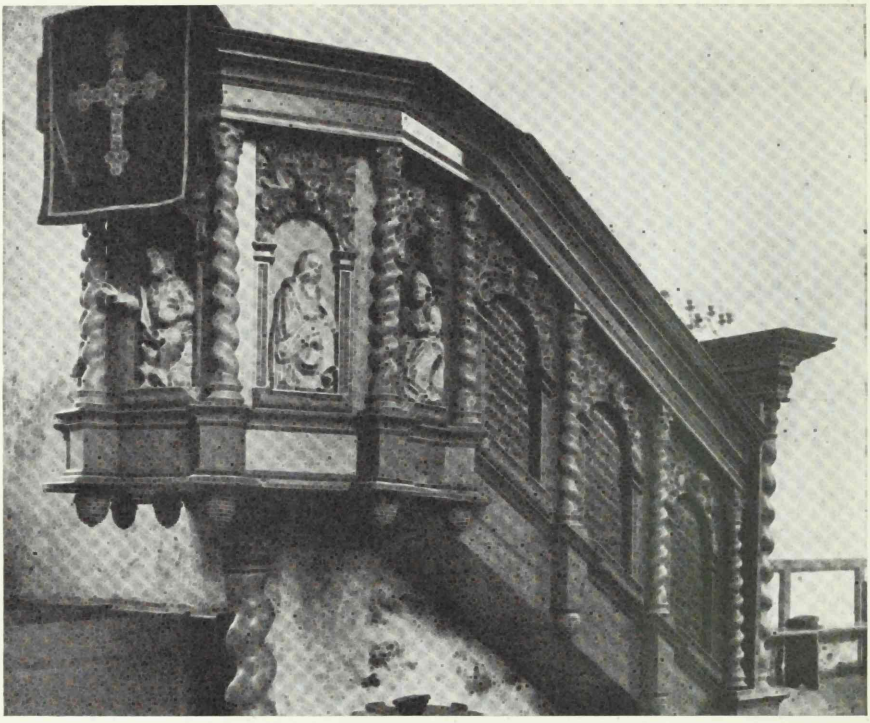


Abb. 202. Thomas Öhman: Kanzel in der Kirche zu Pillistfer (Pilistvere, 1686).

kleinbürgerlich, aber lebendig, die Hände weich und der Körper dem Zeitstil entsprechend hochgestreckt und schmal. Die malerische, jedoch schematische Modellierung ist offenbar für einen hohen Standort berechnet.

Thomas Öhman.

Im Jahre 1686 wurde der Tischler Thomas Öhman aus Dorpat beauftragt, eine Kanzel in der Kirche zu Pillistfer (Pilistvere) anzufertigen [6]. Die noch erhaltene Arbeit ist zwar nicht von besonders guter Qualität, aber doch nicht ohne Interesse (Abb. 202).

[6] ZAD, CAE, Die Kirchenbücher Südestlands, Pillistfer 1: „1 September 1686 hat d. Wohlgeb. Capt. Georg Hinrich Boje Kirchenvorsteher dem Tischler Tomas Öhman so vor 100 Rthl die Kirche einwendig mit Choren, Stühlen, Altar und Cantzel verfertigen . . .“ 29. 11. 1687 hatte er die ganze Bezahlung erhalten.



Abb. 203. Thomas Öhman: Matthäus und Lukas. Figuren an der Kanzel in Pillistfer.

Der Aufbau ist schwer und wenig elegant. Der ziemlich hohe Schalldeckel, der auf gewundenen Kolonnetten ein Lamm trägt, hat einen unteren Kranz, der aus gesägten Giebeln besteht. Die Brüstung des Korpus ist mit schweren horizontalen Leisten versehen und von gewundenen Kolonnetten gegliedert. In den Nischen stehen Christus und die Evangelisten. Die Nischen werden von Akanthuswerk gekrönt, aus dem weich modellierte Kinderköpfe hervorblicken. Das Hochbarock herrscht, wird aber auf eine durchaus handwerkliche Weise verwertet. Am modernsten und am

besten geschnitten sind ohne Zweifel die Akanthusfüllungen. Die figurale Skulptur ist nicht akademisch, wird aber trotz ihrer Plumpheit von einem Gefühl getragen, das unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht (Abb. 203). Hier hat der Meister etwas Eigenes gegeben, das sich in seiner Naivität ergreifend auswirkt. Er hat sich nicht damit begnügt, althergebrachte Figuren nach üblichem Schema darzustellen, sondern er hat lebendige Menschen gestalten wollen. Öhman, der 1682 in Dorpat den Bürgereid leistete, erhielt auch den Auftrag, einen jetzt verlorenen Altaraufsatz und das Gestühl für die Kirche in Pillistfer zu liefern. Dem Namen nach zu schliessen war er aus Schweden oder Finnland gebürtig.

Eine Kanzel, die ungefähr gleichzeitig mit der Pillistferschen entstanden war, und deren Aufbau an die letztgenannte erinnerte, befand sich noch vor ein Paar Jahrzehnten in der Pfarrkirche Klein-St.-Johannis Kr. Fellin (Kolga-Jaani). Hier waren aber keine Skulpturen [7].

Johann Dietrich Neuhausen.

Das einzige Werk guter Qualität aus dieser Zeit, das sich in demjenigen Gebiet befand, dessen Zentrum Dorpat war, ist die Kanzel und der Altaraufsatz der Kirche in St. Bartholomäi (Palamuse) nördlich von der Stadt. Der Altaraufsatz ist 1696 datiert, und etwa in die gleiche Zeit gehört auch die von demselben Meister angefertigte Kanzel (Abb. 204 und 205) [8]. Die mit Blumenwerk gezierten Pilaster, die Cherubsköpfe, die aus Akanthusblättern hervorblicken, die Lorbeerzweige des Türaufsatzes usw. gehören derselben Geschmacksrichtung an wie die Werke, die wir oben besprochen haben. Der Formenschatz ist aber hier ein ganz anderer. Die gedrechselten Elemente, die bei den Kanzeln Acker-

---

[7] Guleke op. cit. II, Taf. XXX a, zeigt die alte Ausstattung. Fragmente der Kanzel und des Altaraufsatzes zu Klein-St.-Johannis Kr. Fellin sind noch vorhanden. Die Qualität ist gering.

[8] Tartumaa (Tartu 1925) 351. Der Altar ist eine Stiftung von Georg Conrad von Ungern-Sternberg und seiner Gemahlin.

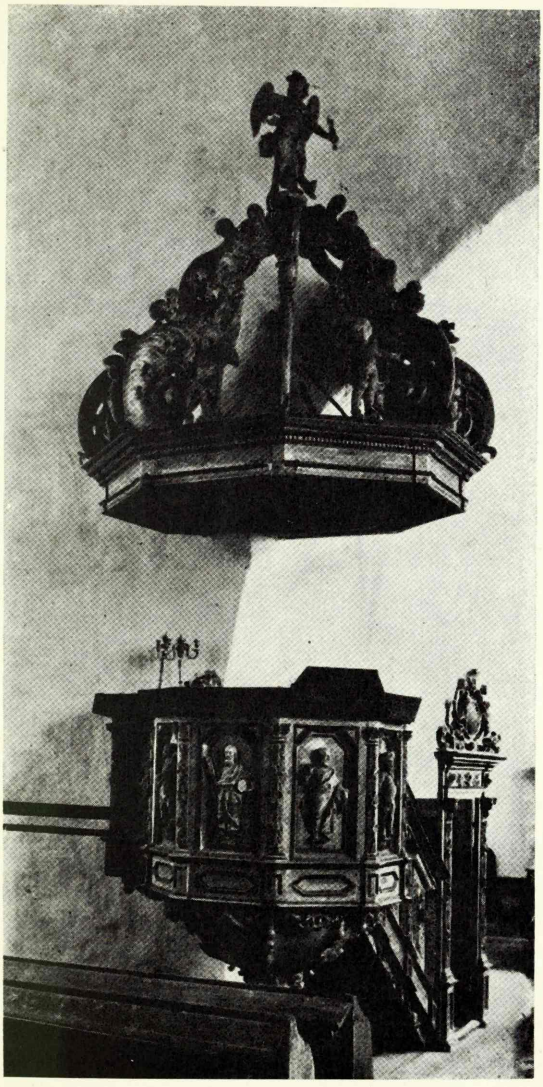


Abb. 204. Johann Dietrich Neuhausen?: Kanzel in der Kirche zu St. Bartholomäi (Palamuse, um 1696).

manns eine grosse Rolle spielen, sind durch eckigere, möbelartige Formen ersetzt, mit denen der geschnitzte Dekor eng verbunden ist. Architektur, Ornamente und Figuren verbinden sich hier zu

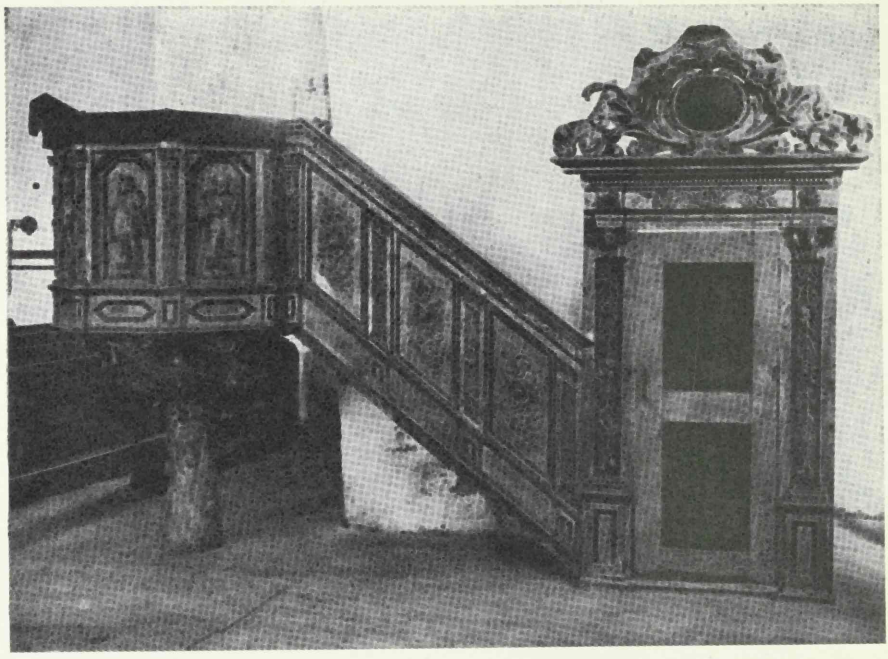


Abb. 205. Johann Dietrich Neuhausen?: Korpus und Treppentür der Kanzel in St. Bartholomäi.

einer schönen harmonischen Gesamtheit. Der Aufbau ist fest und klar, besonders in dem ausgesprochen architektonisch komponierten Altaraufsatz, dessen System von Vertikalen und Horizontalen durch Kolonnetten, Gebälk und mit Hängeplatten versehene Gesimse markiert wird (Abb. 206). Diese architektonische Klarheit tut sich aber auch in den edlen Linien und dem klassizistischen Dekor der Kanzeltür kund. Die dekorativen Formen sprengen niemals den architektonischen Rahmen. Der Kanzelfuss ist wie ein Baumstamm gebildet. Die figurale Skulptur — die Puttenfiguren auf dem Schalldeckel und ringsum das Ädikulageschoss des Altaraufsatzes ausgenommen — ist weder fade noch akademisch schwungvoll. Die Figuren sind vielmehr gedrungen und die Gewänder lösen sich in nervös unruhige Falten auf. Die Gesichter sind nicht typisiert; mit der persönlichen Melodie des figürlichen

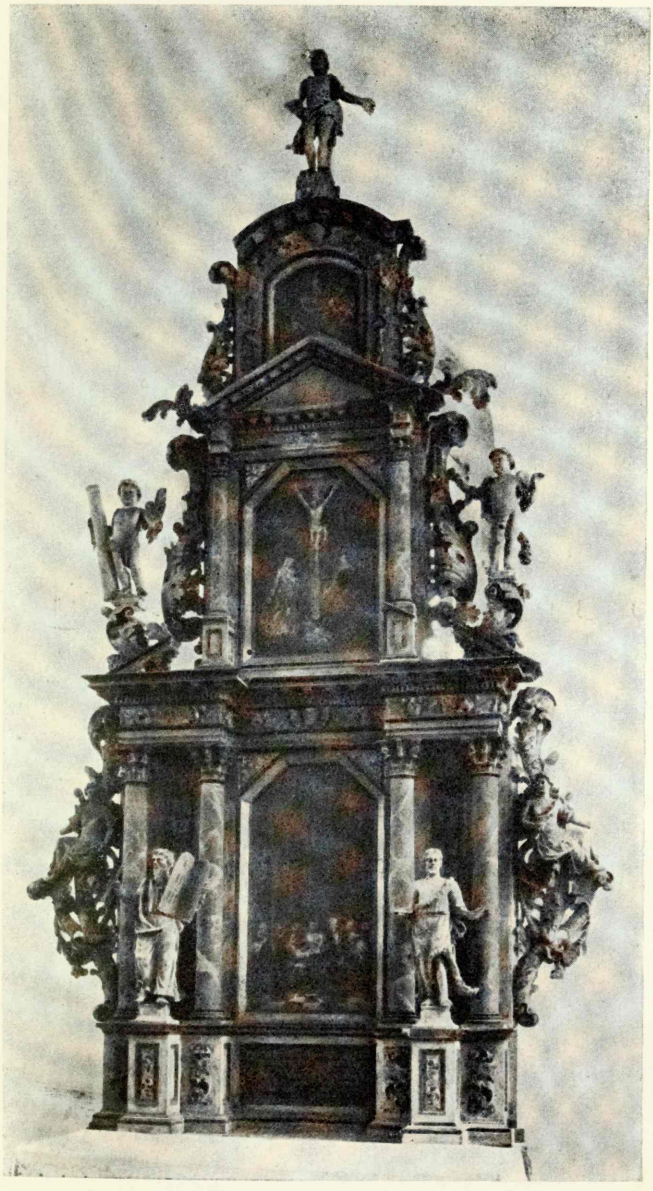


Abb. 206. Johann Dietrich Neuhausen?: Altaraufsatz in der Kirche zu St. Bartholomäi (1696).

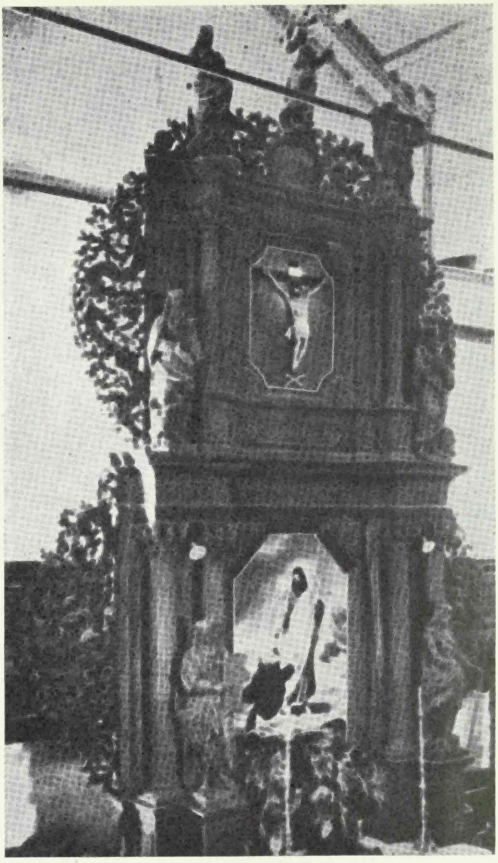


Abb. 207. Altaraufsatz in der ev. Pfarrkirche zu Nordenburg, Ostpreussen (um 1715).

(Nach Ulbrich.)

Stils wie auch mit der synkopierten Tektonik des Aufbaus reagiert der Meister gegen die schmelzende Instrumentation des Hochbarocks.

Der Schöpfer des Altars und der Kanzel in St. Bartholomäi war wahrscheinlich der Bildhauer Johann Dietrich Neuhausen, der eine Zeitlang in Dorpat tätig war. Er arbeitete 1693 am Rathausbau und wurde im folgenden Jahr aufgefordert, Bürger in der

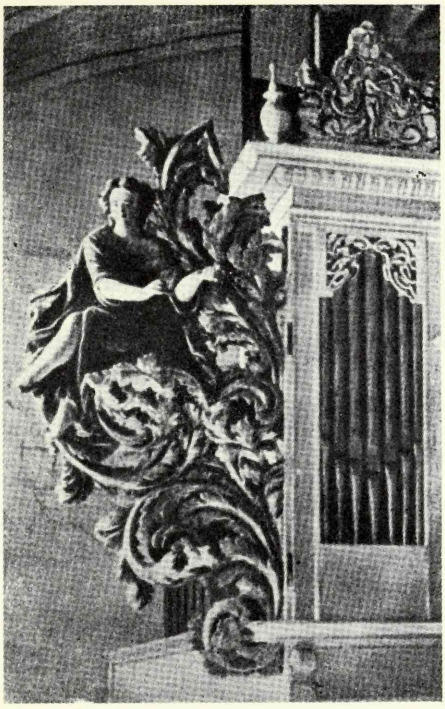


Abb. 208. Ev. Pfarrkirche zu Arnau, Ostpreussen. Orgel, linker Teil (um 1692).

(Nach Ulbrich.)

Stadt zu werden [9]. In Dorpat blieb er offenbar nicht lange. 1718 ist er in Riga, wo er im Dienste der Stadt stand [10].

Ebenso wie die Holzplastik Ackermanns, knüpfen auch der Altaraufsatz und die Kanzel in St. Bartholomäi an die Entwick-

---

[9] StAD, B 6: Generalconto über den neuen Rathausbau 1684 ff. „26. 7. 1639 Bildhauer Niehausen vor die 6 Knöpfe oben auf der Gallerie zu schneiden." Ratsprot. 9. 2., 14. 2., 17. 3., 28. 3. 1694. Vgl. auch F. K. Gadebusch Livländische Jahrbücher III:2 (Riga 1782) 683.

[10] P. Campe Die Hausteinportale des 17. und 18. Jahrhunderts in Riga und die damaligen rigaschen Bildhauer und Steinmetzen (Riga 1934), Sonderabdruck aus Sb der Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde 1932—33 (Riga 1934) 16. Er wird hier Johann Daniel genannt.

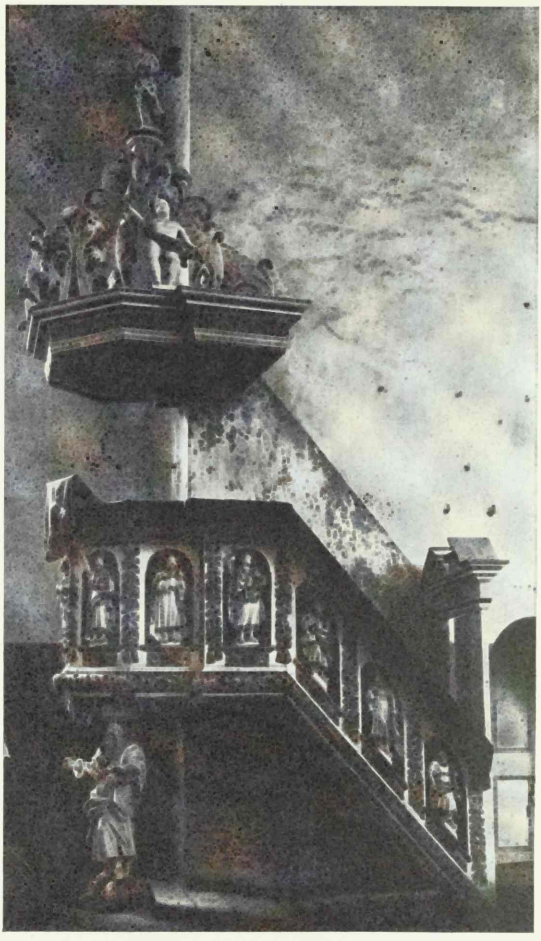


Abb. 209. Kanzel in der Kirche zu Grenzhof, Kurland.

lung in Ostpreussen an. Der dominierende Holzbildhauer war hier gegen Ende des XVII. Jahrhunderts Isaac Riga in Königsberg. In seinem reichen Schaffen finden wir Züge, die auch den Altar in St. Bartholomäi kennzeichnen. Die ausgesprochen vertikal betonten Säulenstellungen, das in stumpfem Winkel gebrochene Rahmenwerk, die Akanthusflügel mit liegenden Figuren usw. verdienen besonders hervorgehoben zu werden. Wir weisen auf die Altäre

in Pr.-Holland (1686) und Fürstenwalde (1704—08) sowie auf die Isaac Riga nahestehenden Altäre in Schnellwalde (1697) und Nordenburg (1715) hin (Abb. 207). Ja, diese Formen lassen sich noch an einem 1740 entstandenen Altar in der katholischen Pfarrkirche zu Gr.-Ramsau nachweisen, dessen Komposition sich an die des St.-Bartholomäischen Altars nahe anschliesst [11]. Das schöne Motiv mit den sitzenden Genien auf den Akanthusflügeln finden wir, wie schon erwähnt, in den Werken Rigas wieder, z. B. an den Altaraufsätzen in Pr.-Holland und Mühlhausen wie auch an der Orgelfassade in Arnau (Abb. 208) [12]. In diesem Zusammenhang sei auch erwähnt, dass es in der Nähe von Königsberg einen Ort Neuhausen gibt, der vielleicht unserem Bildhauer seinen Namen gegeben hat. In der Kirche dieses Ortes befindet sich übrigens ein Altarwerk von Isaac Riga.

Neuhausen dürfte hauptsächlich in Liv- und Kurland tätig gewesen sein. Von seinen Arbeiten dort ist uns aber nichts Näheres bekannt. Es sei jedoch erwähnt, dass es in Kurland einige Kirchenmobilien gibt, deren allgemeine Haltung den ostpreussischen von Isaacs Art und somit auch den Neuhausenschen nahekommt. Wir heben besonders den Altar in Durben (Durbe) und die Kanzel in Grenzhof (Mežmuiža) hervor [13]. Der Schalldeckel der letztgenannten ist beinahe identisch mit dem der Kirche in St. Bartholomäi (Abb. 209).

Friedrich Weiss.

Mit Werken in Liv- und Kurland — den Kanzeln in Grenzhof, Dickeln (Dikļi) und Subbath (Subate) — sind auch einige Arbeiten aus dem Anfang des XVIII. Jahrhunderts in Westestland eng verbunden. Unter diesen Arbeiten verstehen wir die Kanzel in der

---

[11] Ulbrich op. cit. 343 ff., Abb. 346, 461, 497, 540 und 761.

[12] Ulbrich op. cit. 385. Die Verwandtschaft mit Isaac Riga hat Neuhausen gemeinsam mit Nicolas Soeffrens d. J. Darum stehen der Altar in St. Bartholomäi und derjenige in der St.-Annen-Kirche zu Libau einander ziemlich nahe.

[13] Vipers op. cit. 212, 239.

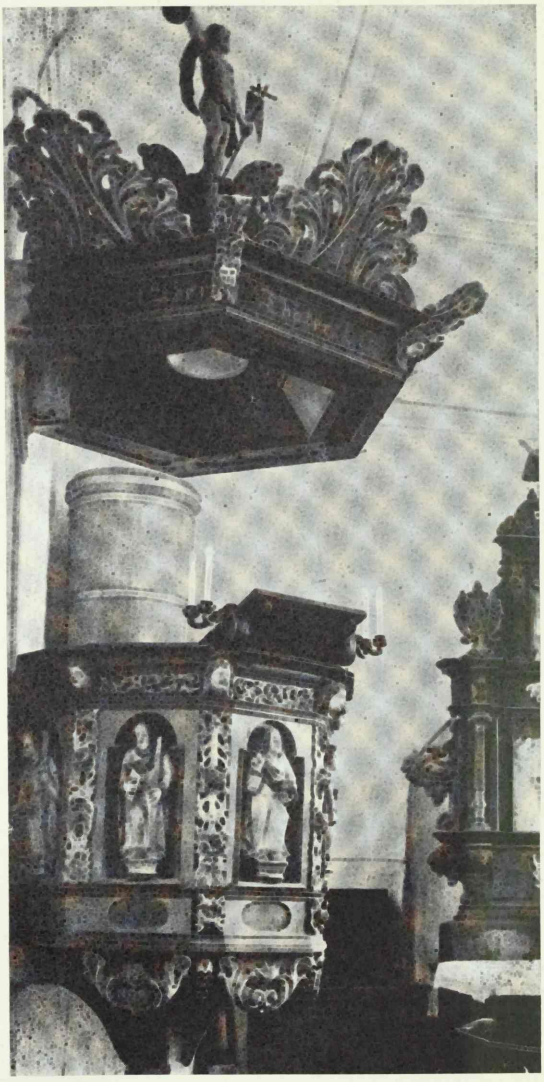


Abb. 210. Friedrich Weiss?: Kanzel in der Stadtkirche zu Hapsal (1707).

Stadtkirche zu Hapsal, die 1707 in Arbeit war (Abb. 210), und den Altaraufsatz wie auch die Kanzel in der Kirche zu Hanehl (Hanila) (Abb. 211 und 212). Die beiden letztgenannten wurden 1709

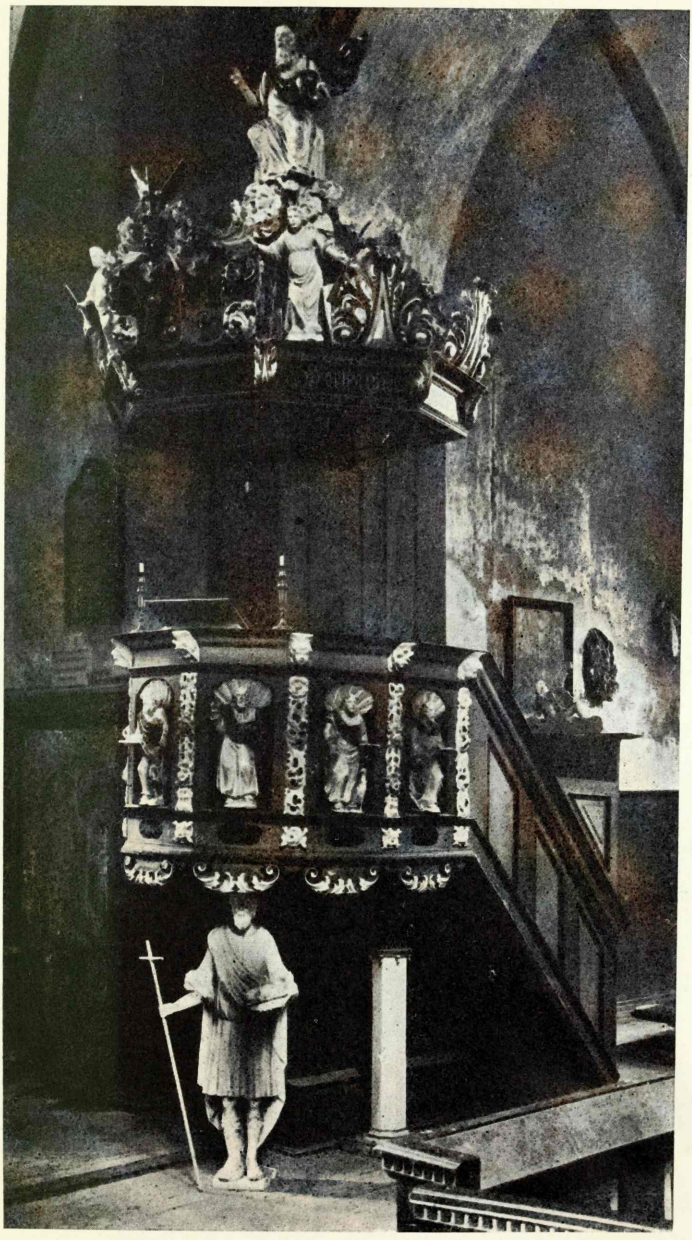


Abb. 211. Friedrich Weiss?: Kanzel in der Kirche zu Hanehl (Hanila, 1709).

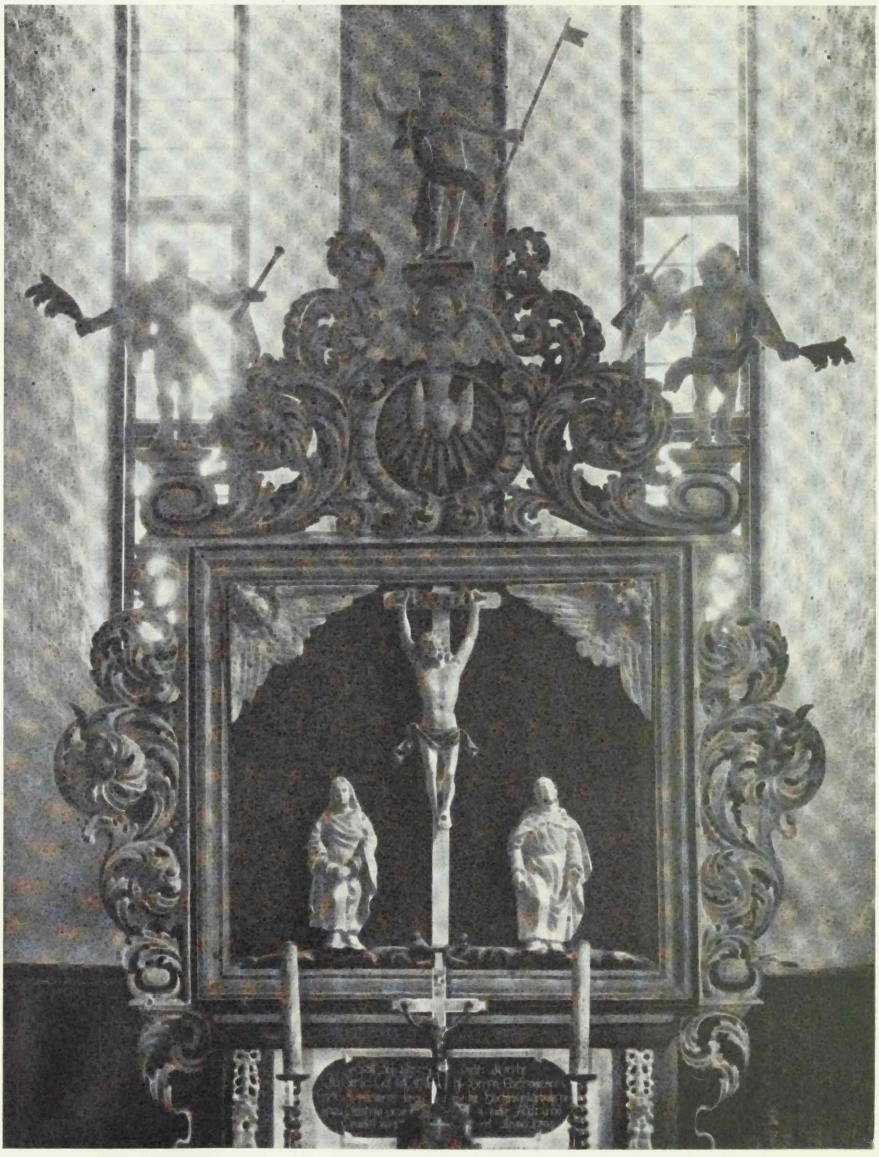


Abb. 212. Friedrich Weiss?: Altaraufsatz in der Kirche zu Hanehl (1709).

gestiftet [14]. Diese stattlichen Werke sind also mitten während des Nordischen Krieges entstanden — bezeichnenderweise sind sie von Witwen gestiftet. Sie sind ein Beweis dafür, dass das Kunstleben des Landes während der Jahre, die zwischen der Eroberung von Dorpat und Narva 1704 und der Kapitulation von Reval 1710 lagen, nicht ganz erloschen war. Das Zentrum des kulturellen Lebens in Estland war während dieser Zeit nicht sosehr die hart bedrängte Hauptstadt als vielmehr Pernau. Diese Stadt war seit 1699 Sitz der Universität, und dort herrschten noch kurz vor dem endgültigen Zusammenbruch Unternehmungslust und Optimismus [15]. In Pernau gab es damals einen Bildhauer namens Friedrich Weiss. Er war aus Königsberg gebürtig und wurde 1708 Bürger in Pernau [16]. Da uns kein anderer Bildhauer bekannt ist, der für die erwähnten Arbeiten in der Nähe von Pernau in Anspruch genommen werden kann, wagen wir die Vermutung, dass Weiss ihr Schöpfer war.

Weiss war ein Landsmann Ackermanns. Es ist nicht unmöglich, dass er eine Zeitlang bei diesem gearbeitet hat. Mehrere Züge in den genannten Werken deuten darauf hin. So haben die Kanzeln mit ihren Brüstungen, die durch mit Blumenwerk verzierte Pilaster gegliedert sind, einen Vorläufer in der von Ackermann angefertigten Kanzel zu Wesenberg. Das Motiv kam auch an der Kanzel in Karusen vor. Es muss jedoch erwähnt werden, dass das Motiv auch direkt aus Ostpreussen genommen sein kann, wo es sehr

---

[14] ZAD, CAE 5172, Stadtkirche zu Hapsal, Visit. Prot. 1707: „Es war auch ein neuer Cantzel unter der Arbeit, welchen die Frau Rathsverwandtin Gott zu Ehre und der Kirchen zum Besten, weil der vorige gar veraltet, aufrichten liesse." Der Altar zu Hanehl trägt folgende Inschrift: „Gott zu Ehren und dieser Kirche zur Zirde hat der Wohl. Sehl. Herrn Commisarius Erich Appelgrens Frau Wittiwe die Hochwohlgebohrne Frau Christina Eleonore Drackenhielm dieser Altar und Cantzel verfertigen und vor Ehret Anno 1709."

[15] Vgl. Karling Tartu universitets byggnadshistoria 54 ff.

[16] H. Laakmann op. cit. 8. 9. 1708 leistete „Friedrich Weiss auss Königsberg in Preussen gebürtig, ein Bildhauer" den Bürgereid in Pernau. 20. 2. 1708 heiratete er Sophia Richter. „Ihre Verlobung mit Johann Kruse, Führer im Reg. Nieroth war 29. Jan. 1708 von livl. Oberkonsistorium nicht gestattet worden, weil Kruse von seiner Frau, nachmals Catharina, Kaiserin von Russland, nicht geschieden war."

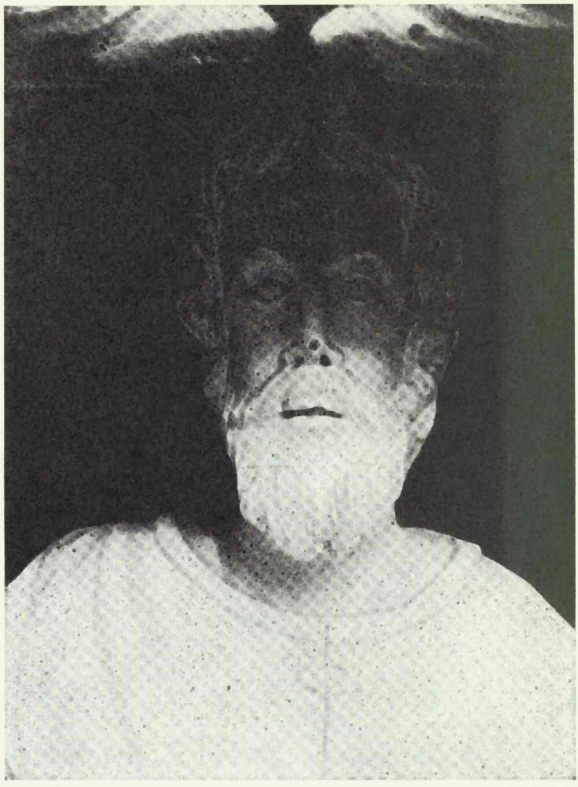


Abb. 213. Kopf des Johannes des Täufers. Vom Kanzelfuss in der Kirche zu Hanehl.

häufig ist [17]. Der triumphierende Salvator, der auf einem Cherubskopf steht, war ein gewöhnliches Element in den Altarkompositionen Ackermanns. Es dient auch als Bekrönung des Altaraufsatzes in Hanehl.

In der Behandlung der Einzelheiten wie auch in der Komposition unterscheidet sich der Meister von Ackermann. Die grossen, breiten Akanthusblätter, die den Schalldeckel einfassen, finden sich bei Ackermann nicht. Auch die Akanthusranken, welche die Seitenflügel und die Bekrönung des Altaraufsatzes bilden, sind

[17] Z. B. die Kanzeln in Guttstadt (1693) und Peterhagen (1691), Ulbrich op. cit., Abb. 336 und 333.

von einer anderen Art als die, die wir früher kennengelernt haben. Es verdient beachtet zu werden, dass ein festes architektonisches Gerüst fehlt; der Altaraufsatz besteht aus einem viereckigen Feld, das von einem Rahmenwerk gefasst wird. Die Pilaster an den Brüstungen der Kanzel sind nicht nur mit Blumenwerk und Akanthus verziert, sondern lösen sich ganz darin auf.

Die dekorativen Formen sind gut ausgeführt, aber die figürliche Skulptur hat eine mittelmässige Qualität. Am besten sind die Skulpturen der Kanzel in Hanehl, an der der Christus auf dem Schalldeckel und die Johannesfigur, die das Korpus trägt, Beachtung verdienen. Besonders die letztgenannte ist eine interessante Arbeit. Sie erinnert an den prägnanten figuralen Stil Ackermanns, aber alle Vitalität ist hier verschwunden. Johannes macht den Eindruck eines friedlichen Greises, der sich auf seinen Stab stützt, und dessen mageres, längliches Gesicht ergebene Resignation ausdrückt (Abb. 213). Das Barock hat seine Kraft und seinen Optimismus verloren — man möchte glauben, dass die Metamorphose durch die Not des Landes bedingt war.

Das Spätbarock.

Estland unter russischer Herrschaft. Schlossstukaturen und Prachtbilderwände.

Wie wir oben nachgewiesen haben, veranlasste der grosse Nordische Krieg einen gewissen Rückgang des Kunstlebens in Estland. Es erlosch aber nicht ganz. Auch während der von schweren Prüfungen heimgesuchten Jahre zwischen 1704 und 1710 entstanden bedeutende Werke, wenn auch in geringer Anzahl. Die russische Herrschaft brachte anfangs keine grössere Veränderung des Kunstlebens und dessen Voraussetzungen mit sich. Das Lustschloss Peters des Grossen bei Reval, Katharinenthal (Kadriorg), das nach Entwürfen des Italieners Niccolo Michetti 1718 und in den folgenden Jahren erbaut wurde, hatte eigentlich nur den Charakter eines Intermezzos. Hier macht sich ein lebhaftes, festliches italienisches Barock geltend, das mit seinen heiteren, leichten Ornamenten die schwere, prunkhafte Pracht des XVII. Jahrhunderts hinter sich gelassen und sich bereits der veränderten Stimmung des XVIII. Jahrhunderts angepasst hat. Der grosse Festsaal wird von prachtvollen Skulpturen und Stuckornamenten geschmückt, die wahrscheinlich nach den Entwürfen Michettis ausgeführt worden sind. Der Name eines der ausführenden Meister ist uns bekannt. Er hiess Heinrich von Bergen. In einem Schreiben vom 7. Januar 1723 nennt er sich „Ihre Kayserl. Maytt. Hoffbildhauer wohnet auf Cathrinenthal“ [1]. Wenn er auch an die Entwürfe Michettis gebunden war und vielleicht mit italienischen Stuckateuren zu-

[1] W. Neumann Lexikon baltischer Künstler 10, wo vermutet wird, dass er mit Gartenskulpturen beschäftigt war.

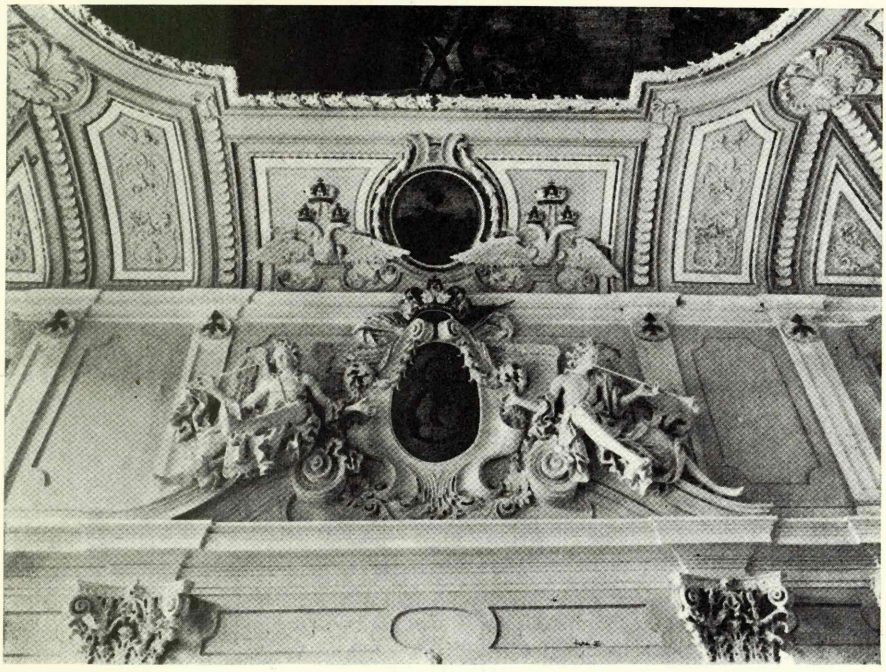


Abb. 214. Schloss Katharinenthal (Kadriorg). Stuckausschmückung des grossen Saales (um 1720).

sammen arbeitete, so bezeugt doch die Art des Auftrages, dass er ein Bildhauer von hoher Qualität war. Die Ausschmückung des grossen Saales von Katharinenthal ist prächtig. Die Profile und Ornamente — Akanthus, Blumengehänge, Palmetten und Muscheln — sind elegant und geschickt ausgeführt. Der Akanthus hat eine geschmeidige Rankenform erhalten, und die Blumensträusse sind so zart und naturalistisch geschnitten, dass man an Holzplastik erinnert wird. Unter der figuralen Skulptur bemerken wir Büsten auf den monumentalen Kaminen und einige posaunenblasende Genien, die unter der Decke befindliche Kartuschen mit Namenszügen flankieren (Abb. 214). Die bauschigen Falten der Gewandung haben etwas von Berninis Pathos an sich.

Obgleich diese vorzüglichen Werke in Stuck ausgeführt sind, verdienen sie hier doch Beachtung, weil Bergen etwas später in Riga auch als Holzbildhauer tätig war. Er war also einer jener



Abb. 215. Heinrich von Bergen: Posaunenbläser vom einstigen Orgelprospekt der Petrikirche zu Riga (1731—32).

(Nach Campe.)

vielseitig ausgebildeten Künstler, von denen Johann Georg Heroldt sprach. 1731—32 fertigte er in Riga einen Orgelprospekt für die Petrikirche an. Das ganze Werk ist nicht erhalten, aber alte Aufnahmen geben uns eine Vorstellung davon (Abb. 215) [2]. Die Orgelfassade hatte „Blindflügel" von Akanthus, und den oberen Teil flankierte der russische Doppeladler in Riesenformat. Ein Paar Genien, die denen in Katharinenthal völlig entsprachen, bildeten einen weiteren Bestandteil der Ausschmückung. Sie waren bis 1941 erhalten, ebenso wie auch einige andere Bruchstücke. Sie hatten nicht die gleiche Qualität wie die Skulpturen in Katharinenthal, auch war die Faltenbehandlung schlaffer. Vielleicht lässt sich der Unterschied durch die Verwendung eines anderen Materials erklären, vielleicht ist er auch dadurch bedingt, dass sich Bergen hier nicht wie in Katharinenthal auf die Entwürfe von Michetti stüt-

[2] P. Campe Die Stadttore Rigas, 281 ff.

zen oder mit gewandten Kollegen zusammen arbeiten konnte. Einige Jahre später hieb der Meister die plastische Dekoration an der Schalpforte in Riga, mit deren Bau im Jahre 1738 begonnen wurde und die 1741 noch nicht ganz fertig war [3]. Sie ist jetzt verschwunden, und wir kennen sie nur durch Abbildungen, die uns jedoch keinen Begriff von der Qualität der Arbeit geben. Die Bekrönung war aber in ähnlicher Art komponiert, wie die Gesimsdekorationen in dem kaiserlichen Lustschloss bei Reval: in der Mitte eine Namenkartusche von einem posauneblasenden Genius getragen. Zu beiden Seiten waren Doppeladler angebracht.

Die Stuckaturen in Katharinenthal gehören zu den prachtvollsten, die es damals in Nordosteuropa gab. Sowohl technisch als auch künstlerisch gehen sie letztlich auf italienische Vorbilder zurück. Es gibt auch in Königsberg einige Stuckdecken, die der Arbeit in Katharinenthal sehr nahe kommen, so nahe, dass man die Vermutung wagen könnte, Bergen habe mit diesen Decken zu tun gehabt. Es handelt sich hier um die in den Jahren 1696 und 1697 entstandene Ausschmückung des Kneiphöfschen Rathauses. Man weiss, dass zwei Bildhauergesellen hier arbeiteten, aber ihre Identität hat sich bisher nicht feststellen lassen [4]. Dafür, dass einer von ihnen Heinrich von Bergen war, spricht die Übereinstimmung, die zwischen den Figuren im Sitzungssaal des Magistrats und denen im grossen Saal von Katharinenthal besteht. Sowohl die Haltung als die Gebärden sind ähnlich, und die Modellierung zeigt ebenfalls die gleiche Art. Auch die Voluten-formen, die Palmetten und die Akanthusbildungen stehen einander nahe. Der leichtere, geistreichere Ton, der dem grossen Saal von Katharinenthal sein Gepräge gibt, muss ohne Zweifel auf Michetti zurückgeführt werden. Es kommt noch hinzu, dass diese Arbeit um 25 Jahre jünger ist.

Zwischen den Stuckaturen im Kneiphöfschen Rathaus und denen in Katharinenthal liegt also eine lange künstlerische Tätigkeit. Wo sich diese, wenigstens zum Teil, abgespielt hat, davon gibt uns vielleicht ein Bildwerk aus Holz eine Vorstellung, das den Formen, die wir jetzt kennengelernt haben, auffallend nahe-

---

[3] Campe op. cit., Abb. 20.

[4] Ulbrich op. cit. 423 ff.

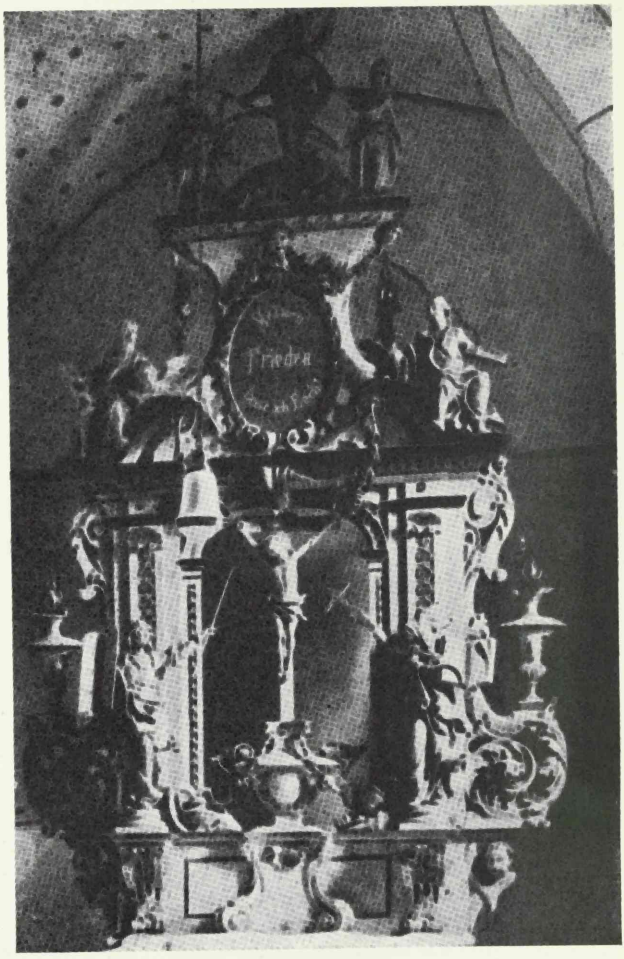


Abb. 216. Kirche zu Heinersdorf, Brandenburg. Altaraufsatz.

(Nach Inv. Brandenburg.)

kommt. Es handelt sich um den Altaraufsatz der Kirche zu Heinersdorf in Brandenburg, nicht weit von Schwedt an der Oder (Abb. 216) [5]. Sowohl die figurale Skulptur als auch das ganze ornamentale Register stimmen mit den Stuckaturen in dem est-

[5] Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg III:3 (Berlin 1934) 260, 221 ff.



Abb. 217. Ivan P. Sarudny: Bilderwand der Verklärungskathedrale, Reval (1720).

ländischen Schloss überein. Hier finden wir bereits die Anmut, die dem Werk in Königsberg noch fehlte. Der Altaraufsatz wird, und zwar mit Recht, mit dem kunsthistorisch interessanten, grossen Schloss in Schwedt in Verbindung gebracht. Das Schloss wurde 1719 und in den folgenden Jahren unter dem Markgrafen Friedrich Wilhelm einem umfassenden Um- und Anbau unterzogen, und ohne Zweifel ist der Altaraufsatz zu dieser Zeit entstanden. Ist unsere Annahme, dass Bergen hier tätig gewesen ist, richtig, so scheint es also, als wäre der Bildhauer durch Vermitt-

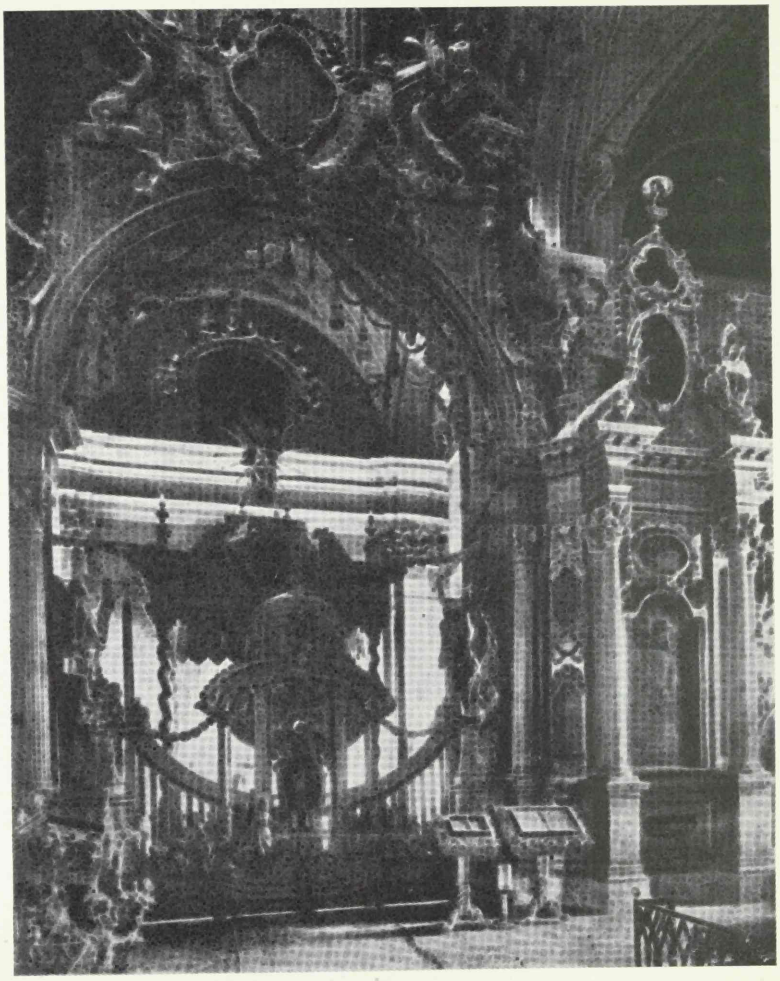


Abb. 218. Ivan P. Sarudny: Bilderwand in der Peter-Pauls-Kathedrale, St. Petersburg (1722—26).
(Nach Grabar.)

lung des Markgrafen von Brandenburg von Zar Peter angestellt worden.

Einen Abglanz der russischen Hofkunst zeigt auch die prachtvolle Bilderwand, die 1720 in der damals neu eingerichteten russischen Verklärungskathedrale, der ehemaligen schwedischen Kirche in Reval aufgestellt wurde (Abb. 217). Sie wurde von Alexander

Menschikow gestiftet und von dem Architekten und Bildhauer Iwan Petrowitsch Sarudny in Moskau ausgeführt. Dieser Meister vertritt einen mit der norditalienischen Tradition verwandten, ausgesprochen dekorativen Stil. Seine figürliche Skulptur ist wenig interessant, aber die Ornamente und die Profile sind meisterhaft geschnitzt. Für den Künstler ist der Gesamteindruck die Hauptsache gewesen. Bei dem Revaler Werk sind die italianisierenden Formen in eine zierliche Tracht nach französischem Schnitt gekleidet, und die dicke Vergoldung ist mit geätzten Ornamenten in der Art Bérains verziert. Der rein plastische Einschlag beschränkt sich auf das Rahmenwerk, einige Apostelgestalten und schwebende Putten. Sarudny fertigte einige Jahre später (1722—26) die Bilderwand in der Peter-Pauls-Kathedrale zu St. Petersburg an (Abb. 218). Sie ist gewaltiger an Format und monumentaler hinsichtlich der Komposition, ist aber im übrigen aus genau denselben Elementen aufgebaut wie die Bilderwand in Reval. Sie ist eine der letzten Arbeiten des Meisters, der im Jahre 1727 verschied. Sein vornehmstes Werk ist der sogenannte Menschikow-Turm in Moskau, der 1705—07 erbaut wurde [6].

Johann Valentin Rabe.

Neben diesen Arbeiten, die auf Anregung des Zaren und seiner Umgebung entstanden und Ausdruck des internationalen Kunstlebens sind, das jetzt vor allem in St. Petersburg, dem ehemaligen Nyen, zu blühen begann, lebte in Estland eine Holzskulptur weiter, die eine direkte Fortsetzung der hier vor dem grossen Kriege geschaffenen Kunst war. Ein Beispiel davon ist der Altaraufsatz in Haggers, den wir im Zusammenhang mit den Arbeiten Ackermanns schon erwähnt haben (Abb. 219). Er wurde von Ackermann angefangen, von dessen Hand die Säulenstellung und die Profileure nebst den Ornamenten der unteren Partie ausgeführt sind. Später ist der Altar mit einer Bekrönung versehen

---

[6] Игорь Грабарь Исторія Русскаго искусства (Igor Grabar Geschichte der russischen Kunst), 23. Lfg. (Moskau 1915), 43 ff.

К. Тизикъ Исторія Ревельскаго Преображенскаго собора (K. Tisik Geschichte der Verklärungskathedrale zu Reval) (Reval 1896) 77 ff. Diese Hinweise verdanke ich Mag. V. Vaga.

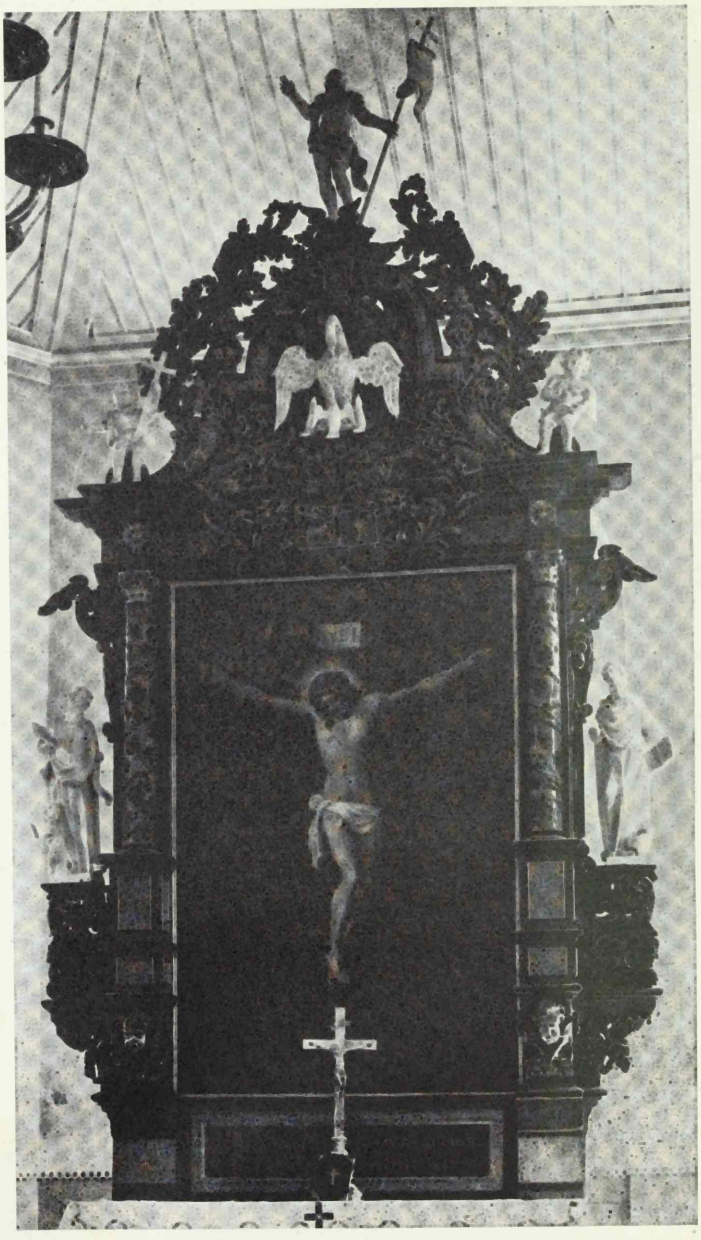


Abb. 219. Christian Ackermann und Johann Valentin Rabe: Altaraufsatz in der Kirche zu Haggers (Hageri, vollendet 1731).

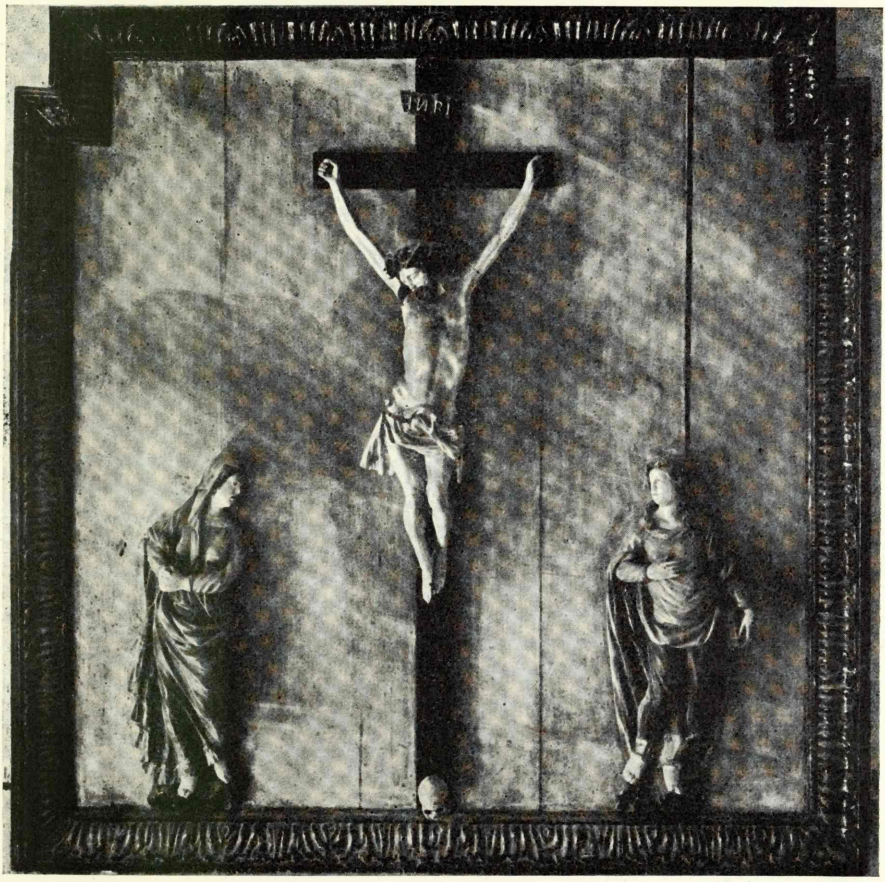


Abb. 220. Johann Valentin Rabe: Kreuzigungsgruppe vom Altaraufsatz in der Kirche zu Haggers (1731).

worden, deren eichenlaubartiger, mit Bandelwerk kombinierter Akanthus eine jüngere Stilrichtung als die Ackermannsche vertritt. Der auferstandene Christus, der den Aufsatz krönt, und der Pelikan, der seine Jungen im Laubwerk füttert, sind Motive, die schon früher zu den Kunstformen Ackermanns gehörten. Ein lebhafterer, nervöserer Figurenstil kennzeichnet die jüngeren Elemente: am deutlichsten tut sich dieser in der Kreuzigungsgruppe kund, die früher den Platz des Altargemäldes einnahm und die sich noch in der Kirche befindet (Abb. 220). Auch die Engelchen,

die den Aufsatz flankieren, gehören derselben Stilgattung an. Der Altar wurde laut einer Eintragung in dem Kirchenbuch im Jahre 1731 von dem Leutnant von Baer gestiftet, dessen Wappen nebst dem seiner Gattin über dem Altarbild angebracht ist [7]. Der Name des Meisters wird nicht genannt, aber es gab damals im Lande nur einen bedeutenden Holzbildhauer. Zudem stimmt der Stil jenes Meisters mit den jüngeren Zusätzen an dem Altar überein. Sein Name war Johann Valentin Rabe. Er war aus Lübeck gebürtig und wurde am 22. Februar 1718 Bürger in Reval, wo er kurz darauf heiratete [8].

Johann Valentin Rabe ist bereits 1695 in Lübeck nachweisbar, wo er vor seiner Abreise nach Estland mehrere bedeutende Werke lieferte. Er arbeitete meistenteils in Holz; dass er aber auch Stein zu behandeln verstand, zeigt eines seiner älteren Werke in Lübeck, ein Bild des heiligen Laurentius aus dem Jahre 1702, das einstmals die ehemalige St.-Lorenz-Kirche ausserhalb der Stadt schmückte (Abb. 221). Laut dem Rechnungsbuch der Kirche wurde die Figur von „steinhauer" Johann Valentin Rabe angefertigt [9]. Die Arbeit ist ziemlich unbedeutend, gibt uns aber eine Vorstellung von Rabes figuralem Stil. Die kontrapostische Stellung der Gestalt und die schwungvollen, bewegten Falten der Gewandung sind für seinen Stil bezeichnend. Blumengehänge und einige Palmen geben uns eine Vorstellung von seinem Ornamentenschatz.

Eine grössere und selbständigere Arbeit war die Ausschmückung des Orgelprospektes in der Ägidienkirche, die Rabe unmittelbar vor seiner Abreise nach Estland vollendete. Seine Fassade war schon 1624—26 von Michael Sommer ausgeführt worden. Sie wurde aber im Laufe der Jahre 1714 und 1715 im

[7] ZAD, CAE, 46 Haggers. Die Kirche wurde 1710 von einer Feuersbrunst verheert. Wahrscheinlich wurde dabei der von Ackermann ausgeführte Altaraufsatz beschädigt. Die Kanzel wurde 1720 und ein Beichtstuhl 1721 gestiftet.

[8] Georg Adelheim Das Revaler Bürgerbuch 1710—1786, Beiträge zur Kunde Estlands XIX (Reval 1934) 17.

[9] Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck IV 431. Über die Tätigkeit der Bildhauerfamilie Rabe in Lübeck gibt A. Schröder Auskunft in Mitt. des Vereins für Gesch. und Altertumskunde zu Lübeck 15 (Lübeck 1937) 183 ff. Schröder kennt nicht die Tätigkeit Rabes in Estland und meint, dass der Bildhauer bis zum Jahre 1745 in Lübeck tätig war.



Abb. 221. Johann Valentin Rabe: St. Laurentius. Steinrelief aus der St.-Lorenz-Kirche, Lübeck (1702).

(Nach Inv. Lübeck.)

Zusammenhang mit einer Ausbesserung des Pfeifenwerkes mit dekorativen Elementen im Zeitstil ergänzt. So wurde die Orgel laut dem Rechnungsbuch der Kirche vom Bildhauer Johann Valentin Rabe mit seitlichen Ausladungen, sog. Blindflügeln, von Akanthuswerk und zwei posauneblasenden, überlebensgrossen Engeln nebst verschiedenen anderen dekorativen Rankenwerken, Girlanden und Putten ausgestattet, deren barocker Charakter sie deutlich von dem Renaissancedekor unterscheidet (Abb. 222). Das gewandt geschnittene Akanthuswerk hat dieselbe, an Distelblätter erinnernde Struktur wie die Bekrönung des Altaraufsatzes in Haggers. Die grossen Cherubim gleichen denen in Katharinenthal,

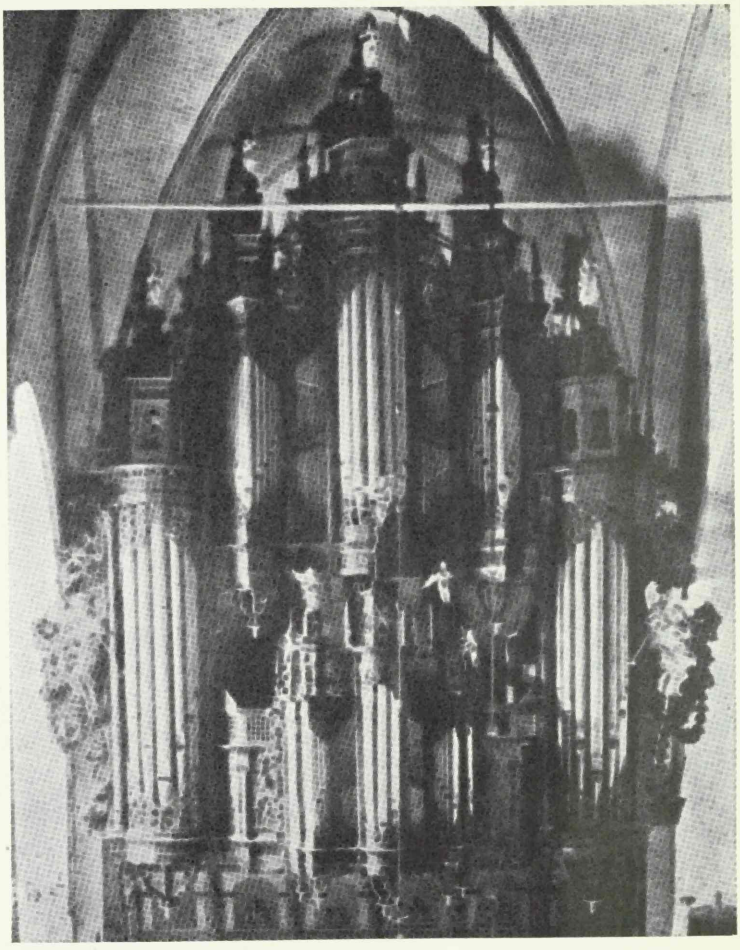


Abb. 222. Lübeck, Ägidienkirche. Orgel mit Schnitzereien und Figuren von J. V. Rabe 1714—15.
(Nach Inv. Lübeck.)

sind jedoch länger und schlanker; die flatternden Gewänder haben die Körper fast ganz verzehrt.

Das nächste Vorbild dieser Orgelskulpturen finden wir im Dom zu Lübeck, dessen Orgelfassade 1696—99 von dem Bildhauer Johann Jakob Budde und seinen Gehilfen ausgeführt wurde [10].

[10] Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck III 498 f., 506, 167—168.

Auch hier finden sich Blindflügel von Akanthus mit grossen posauneblasenden Engeln. Die Verwandtschaft ist ohnehin so gross, dass man sich wohl die Vermutung erlauben dürfte, einer der Gesellen, die Budde behilflich waren, sei eben Rabe.

Es gibt mehrere andere Arbeiten in Lübeck, die ohne Zweifel von Rabe angefertigt sind. Obwohl ein voller Überblick über seine Tätigkeit in der Heimatstadt sich nur durch eingehende Untersuchungen an Ort und Stelle gewinnen lässt, so seien hier doch die Stuhlbekrönungen in der Ägidienkirche aus dem Jahre 1711 erwähnt, auf deren Ähnlichkeit mit den Motiven des Orgelprospektes schon das Inventarwerk die Aufmerksamkeit gelenkt hat [11]. Im Dom gibt es mehrere Werke, die dem Stil Rabes sehr nahe kommen. Besondere Beachtung verdient das Schrankenwerk der älteren fürstbischöflichen Grabkapelle (Fürstbischof Herzog August Friedrich von Schleswig-Holstein-Gottorp, gest. 1705), dessen Akanthuswerk, Putten und gewundene Säulen wir in der estländischen Produktion von Johann Valentin Rabe wiederfinden werden (Abb. 223) [12].

Gleich nachdem Johann Valentin Rabe seinen Orgelprospekt in der Ägidienkirche vollendet hatte, fuhr er wahrscheinlich nach Estland, wo er schon im Jahre 1717 angekommen sein dürfte. Bildhauer namens Rabe kommen aber auch während der folgenden Jahre in Lübeck vor. Einer von ihnen, Quirinus Rabe, setzte die Tätigkeit Johann Valentins in Lübeck fort. Auch er fuhr später, wahrscheinlich 1732, nach Reval. Derjenige Johann Valentin Rabe, der 1742 ein Schnitzwerk mit Rokokofüllungen an der Brüstung eines Stuhles in der Petrikirche anfertigte, und der nach Hach noch 1745 tätig war, kann mit unserem Bildhauer nicht identisch sein, denn dieser war von 1737 bis 1746 Bürger in Dorpat [13]. Wahrscheinlich war der Lübecker Johann Valentin der Sohn des nach Estland gekommenen Bildhauers oder sein jüngerer

---

[11] Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck III 514.

[12] Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck III 91.

[13] Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck II 53; Th. Hach Excerpte zu lübischer Kunstgeschichte, Stadtarchiv, Lübeck; StAD, Bürgerbuch 1719—1803.



Abb. 223. Lübeck, Dom. Schrankenwerk der älteren fürstbischöflichen Grabkapelle (um 1705).

(Nach Inv. Lübeck.)

Verwandter, der die Traditionen der Bildhauerfamilie in der Heimatstadt aufrechterhielt.

Johann Valentin Rabe wurde, wie erwähnt, 1718 Bürger in Reval, wo er kurz darauf die Tochter eines Schusters heiratete. Es war dies nicht seine erste Ehe, denn 1730 heiratete eine Tochter von ihm, Helene Margarethe, die also aus einer früheren Ehe geboren sein muss, in Reval einen Landsmann des Bildhauers [14]. Kurz darauf scheint Rabe Reval verlassen zu haben, um sich in Dorpat niederzulassen, wo er allerdings im Jahre 1737 Bürger wurde, aber wo er sich schon 1732 aufhielt. Zu derselben Zeit, als Johann Valentin Reval verliess, kam dorthin sein Verwandter und Kollege Quirinus Rabe, um die Tätigkeit des älteren Bildhauers weiterzu-

[14] Adelheim op. cit. 27. Nach Schröder op. cit. 183 heiratete Rabe 1695 in Lübeck Maria Kumprecht.

führen. Die zweite Frau Johann Valentins starb 1736 in Dorpat, nachdem sie mehreren Kindern das Leben geschenkt hatte. Im folgenden Jahr heiratete der Bildhauer eine Hausbesitzerin. Die Ehe wurde aber unglücklich, und 1746 zog Johann Valentin aus der Stadt fort, worauf der Bildhauer aus unserem Gesichtskreis verschwindet [15]. Er muss damals schon ein bejahrter Mann gewesen sein.

Als Rabe 1718 in Reval Bürger wurde, wurde ihm die übliche Gebühr erlassen, da diese „dem publico zum Besten abgearbeitet worden". Was er aber geschaffen hatte, ist uns jedoch nicht bekannt.

In dem Kirchenbuch von Haljal (Haljala) wird mitgeteilt, dass sämtliche Gemeindemitglieder den Altar mit einem Kostenaufwand von 70 Rthlr 1730 „durch den Bildhauer Rabe" ausbessern liessen, und dass derselbe Bildhauer eine Kanzel für die Kirche anfertigte. Die Kosten der Kanzel bestritt der Gutsbesitzer Hauptmann Carl Ludwig Taube, von dem der Bildhauer beauftragt wurde, auch noch eine Trabesgruppe zu liefern [16]. Von diesen Arbeiten ist nur die Kanzel erhalten (Abb. 224). Von dem Altar und der Trabesgruppe sind bloss einige Figuren übrig, die sich heutzutage in dem Staatlichen Kunstmuseum zu Reval befinden.

Der Typus der Kanzel schliesst sich dem Ackermannschen sehr nahe an. Bei seiner Ankunft in Estland hat Rabe Ackermanns Werke in der Revaler Domkirche und in der schwedischen Kirche kennengelernt und sich offenbar von ihnen beeinflussen lassen. Auf diese Weise setzt der Bildhauer die einheimische Tradition fort. Die Brüstung des Korpus wird ebenso wie bei Ackermann durch gewundene Kolonnetten gegliedert, und in den hier gleich Paneelfüllungen gestalteten Nischen stehen Christus und die Evangelisten.

---

[15] ZAD, Kirchenbuch der Johanniskirche, Dorpat, 25. 1. 1734, 30. 1. 1736, 20. 4. 1736; StAD, Konsistorieprot. 1. 9. 1740. Vgl. auch Gadebusch op. cit. IV:2, 186. — Vielleicht begab sich Rabe von Dorpat nach Riga. Eine steinerne Mönchsfigur vom Innenportal der ehem. Stiftspforte (1747), jetzt im Städtischen Historischen Museum zu Riga, weist so grosse Ähnlichkeit mit dem Laurentius in Lübeck auf, dass dieses Werk, obgleich 45 Jahre jünger, für Rabe in Anspruch genommen werden muss. Abgebildet von Campe op. cit. 314.

[16] ZAD, CAE, Kirchenbücher 212.

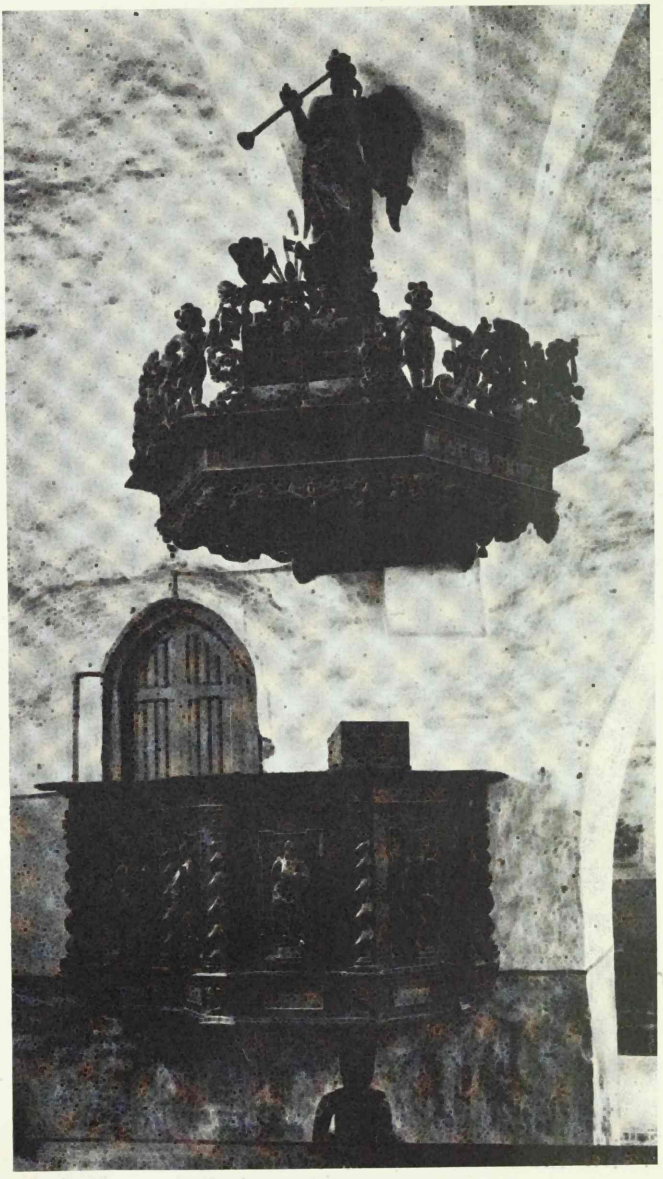


Abb. 224. Johann Valentin Rabe: Kanzel in der Kirche zu Haljal (1730).



Abb. 225. Johann Valentin Rabe: Schalldeckel der Kanzel in Haljal.

Das Korpus wird von einem Moses getragen. Auch der Schalldeckel zeigt ungefähr denselben Typus wie die Ackermannschen: eine krönende Figur, Aufsätze dem Rand entlang und Figuren dazwischen (Abb. 225). Hinsichtlich der Form ist Rabes Kanzel rückständig. Obwohl sie schon dem beginnenden Rokoko angehört, folgt sie noch dem während der Renaissance ausgebildeten architektonischen Schema. Das Korpus ist nicht in der plastischeren Art — frei und unarchitektonisch, einfach korbähnlich — gebildet, wie es während des Hochbarocks üblich war. Rabe knüpft hier, wie schon erwähnt, an den einheimischen Typus an und sieht von den Lübecker Vorbildern ab. Die von Jakob Budde angefertigte Kanzel der Jakobikirche zu Lübeck aus den Jahren 1697—98, an

der Rabe sogar vielleicht mitgearbeitet hat, vertritt bereits die neue, hochbarocke Form [17].

Als dekorative Form kommt an dem Schalldeckel ein spärlicher Akanthus nebst Bandelwerk vor. Auch Muscheln sind ein Bestandteil der Aufsätze. Der Rand des Baldachins wird von einem zierlichen Lambrequin mit Troddeln und Bandornamenten zwischen den Pinienzapfen in den Ecken umgeben. Der ursprünglich französische Charakter des Dekors lässt sich hier deutlich erkennen [18].

Die Qualität der Figuren wechselt, die meisten sind wohl nicht von Rabe persönlich geschnitten. Dies gilt auch von den Figuren, die ursprünglich zu dem Altar gehört haben, und grösstenteils sehr schlecht ausgeführt sind, obschon sie etwas von der Art Rabes bewahrt haben. Eigenhändig sind wahrscheinlich jedoch die Figuren des Schalldeckels. Bemerkenswert ist hier der grosse Cherub. Bei ihm finden wir die länglichen Formen der Orgelfassade der Ägidienkirche wieder, aber in manierierter Form, und machen so die Bekanntschaft einer nervösen und, was die Brüstungsfiguren betrifft, erregten und disharmonischen Skulptur. Der Cherub mit seinem kleinen Kopf und der langen, schmalen Gestalt erinnert fast an ein Reptil. Christus und die Evangelisten sind in schlangenähnlich sich ringelde Faltenwürfe gehüllt und stehen mit zitternden Knien in unsicherer Haltung da, was ihnen ein angstvolles Gepräge verleiht. Dieser Eindruck wird dadurch noch gesteigert, dass die Skulpturen nicht eigenhändig vom Meister, sondern von einem ziemlich unbeholfenen Mitarbeiter geschnitten sind. Der Christus der Trabesgruppe, der von Rabe selbst geschnitzt ist, weist denselben nervösen Stil auf, den wir schon kennengelernt haben, jedoch ist hier ebenso wie bei den Puttenfiguren die volle Form des Barocks erhalten.

Die Kanzel in der Pfarrkirche zu Haljal und die übrigen Figuren aus derselben Kirche bieten uns keine Möglichkeit, Rabe vollständig kennenzulernen: sie sind Werkstattarbeiten, an deren

---

[17] Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck III 372.

[18] Herkunft, Entwicklung und Charakter des Bandelwerkes ist von F. Bleibaum vorzüglich dargestellt worden im Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (Stuttgart 1937 ff.).

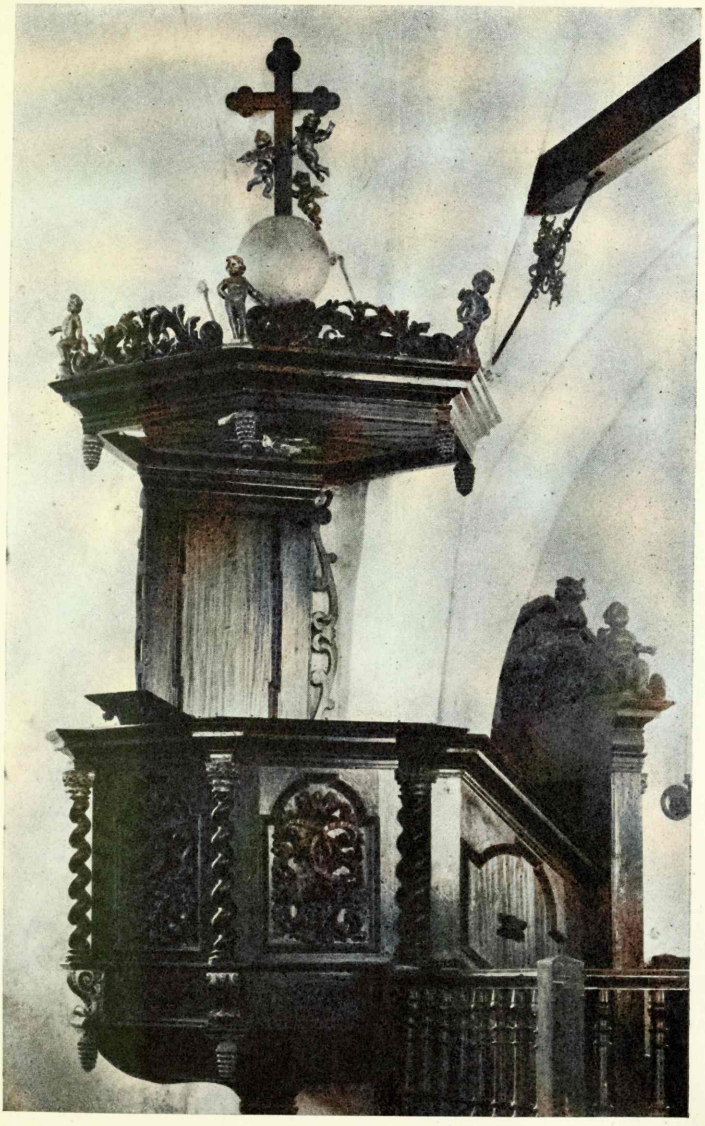


Abb. 226. Johann Valentin Rabe: Kanzel in der Kirche zu Jewe (Jõhvi, 1728).

Ausführung der Meister selbst nur wenig teilgenommen hat. Sie ermöglichen es uns aber, einige andere Werke mit dem Bildhauer zu verbinden, und bringen uns zur Einsicht, dass auch rustike

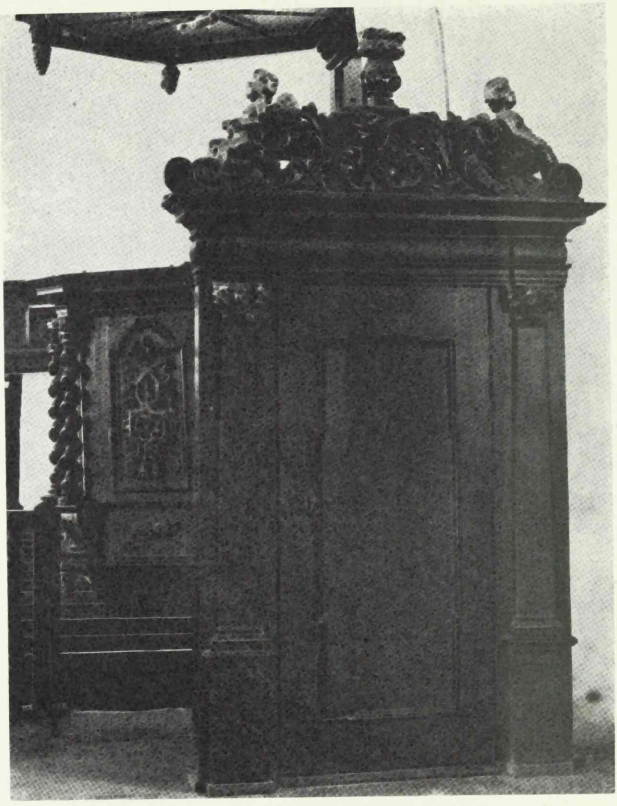


Abb. 227. Johann Valentin Rabe: Kanzeltür in der Kirche zu Jewe.

Werke in der Werkstatt eines geschickten Bildhauers entstehen können. Man hat in Werken, wie es deren in Haljal gab, eine volkstümliche Entwicklung der von aussen geholten Formen sehen wollen [19]. In diesem Fall stellen sie sich jedoch deutlich als entfernte Nachklänge des Stilwillens eines Meisters heraus. Die Deformierung der Gestalten ergibt sich nicht als Resultat eines Strebens nach grösserer künstlerischer Anschaulichkeit, sondern ist durch mangelndes technisches Können bedingt.

Etwa gleichzeitig mit der Kanzel in Haljal ist die Kanzel in der 1728 umgebauten Pfarrkirche von Jewe (Jõhvi), welche öst-

[19] Vipers op. cit. 224 ff.

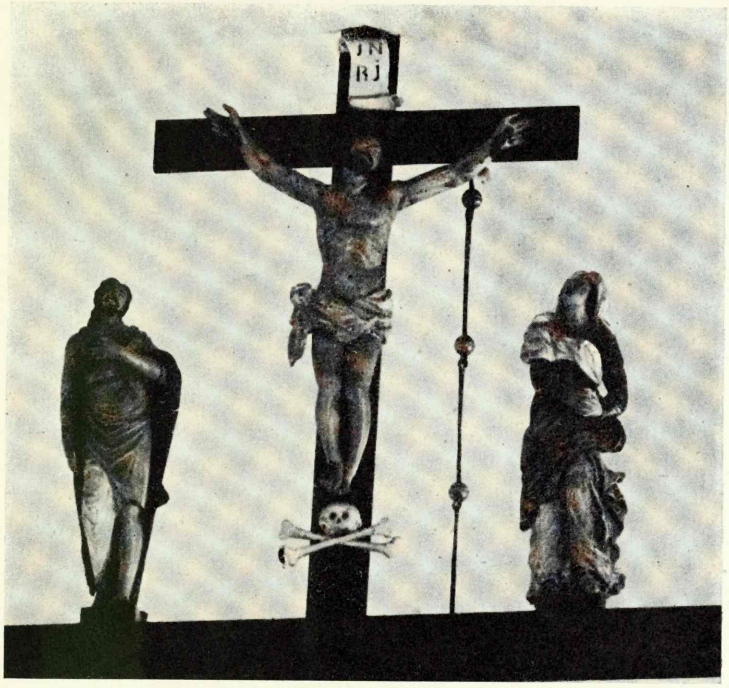


Abb. 228. Johann Valentin Rabe: Trabesgruppe in der Kirche zu Jewe.

lich von Haljal nicht weit von Narva gelegen ist (Abb. 226). Diese Kanzel wiederholt nicht sklavisch die Formen der Haljalschen Kanzel, aber sie bezeugt, dass sie in derselben Werkstatt entstanden ist. Die Ausführung ist hier sorgfältiger, weshalb uns dieses Werk eine richtigere Vorstellung von der Tüchtigkeit Rabes auf dem dekorativen Gebiet gibt. Die Seiten des Korpus sind auch hier durch gewundene Kolonnetten gegliedert, aber die Felder sind mit geschnitzten, ornamentalen Füllungen — einem eleganten Bandelwerk mit Troddeln und Blumen verbunden — verziert. Der Schalldeckel ist fast ganz flach, wird aber von einem Globus mit einem Kreuz gekrönt, den Cherubim umschweben. Die Aufsätze bestehen aus Akanthus und Bandelwerk, und zwischen ihnen stehen ebenso wie in Haljal niedliche kleine Cherubim. Die Tür wird von Pilastern flankiert, deren geschnitzte Kapitelle mit Engelsköpfen verziert sind. Sie wird von einem eleganten Aufsatz

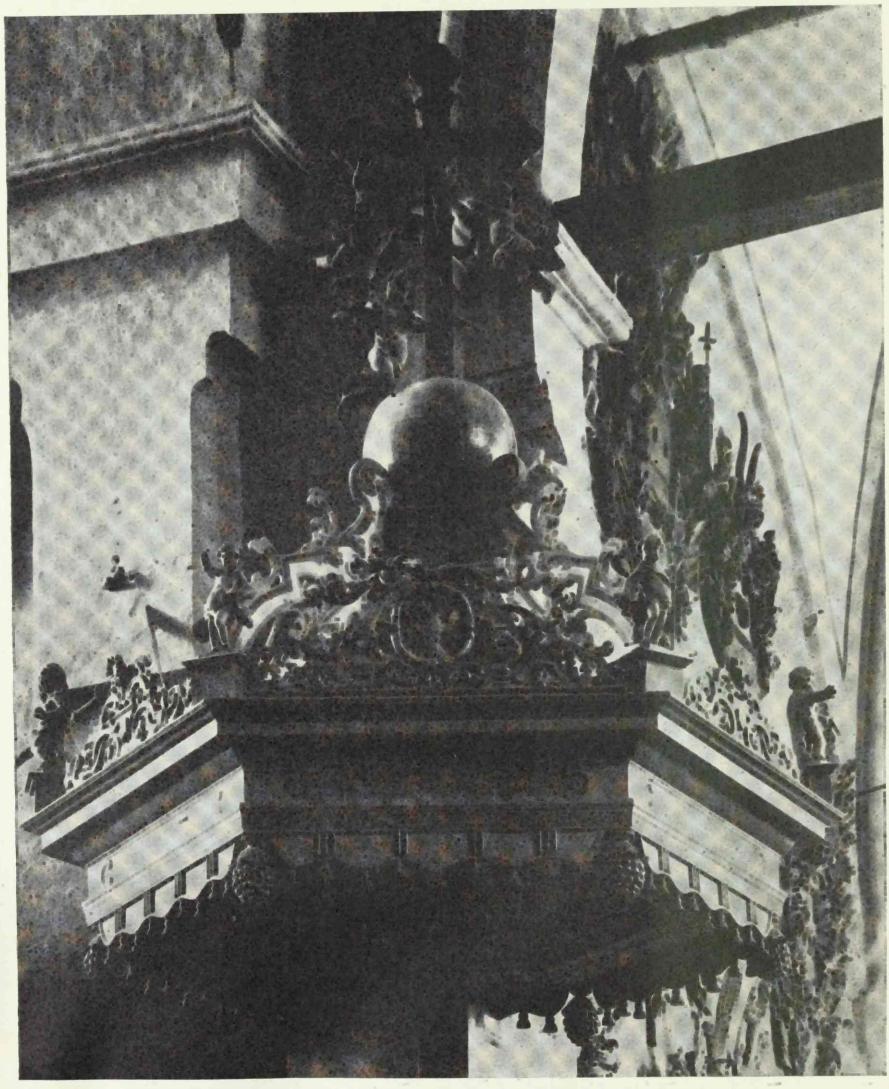


Abb. 229. Johann Valentin Rabe: Kanzelhaube. Domkirche, Reval.

gekrönt, an den sich zwei halbliegende Putten bequem anlehnen (Abb. 227). All das Ekstatische an der figuralen Plastik der Kanzel in Haljal — was ja teilweise durch die mangelhafte Ausführung bedingt war — ist hier verschwunden. Der Eindruck eines ele-

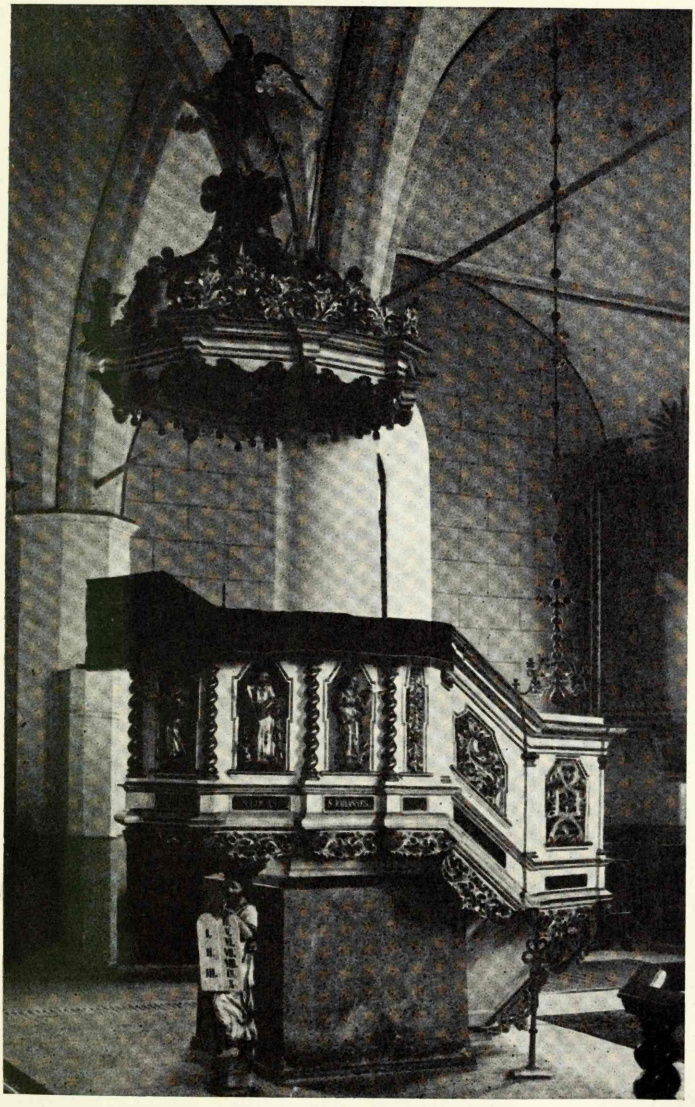


Abb. 230. Johann Valentin Rabe: Kanzel in der Johanniskirche, Narva (1734).

ganten und zierlichen dekorativen Stils, wie er während der Regence aussah, dominiert. Rabe erweist sich mit den Füllungen als ein in seiner handwerklichen Tüchtigkeit würdiger Nachfolger

Ackermanns. Das neue Motiv, das Bandelwerk, findet bei ihm seine erstmalige Verwendung in Estland. Wir erinnern in diesem Zusammenhang an das Oberstück des Altaraufsatzes in Haggers, das wir schon für Rabe in Anspruch genommen haben.

In der Kirche von Jewe gibt es auch eine Trabesgruppe, die zweifellos ebenfalls von Rabe angefertigt ist (Abb. 228). Die Ausführung ist nicht besonders gut, wir lenken aber doch die Aufmerksamkeit auf die Gebärde und die flatternde Gewandung der Maria, wie auch die längliche Gestalt des Johannes und die schematisch parallele Faltenbehandlung seines Gewandes.

Eine stattlichere Variante des Schalldeckels in Jewe ist derjenige, der über der Ackermannschen Kanzel in der Domkirche zu Reval schwebt (Abb. 229). Der Aufbau ist derselbe, nur reicher ausgestaltet und besser abgewogen. Durch seine Anbringung macht der Globus mit seinem von Engeln umschwebten Kreuz einen mächtigeren Eindruck als es in Jewe der Fall war — ein echt barocker Gedanke hat hier feste Form angenommen. Das Motiv zeichnet sich durch eine italienische Grandiosität aus, die den Schalldeckel mit dem Tessinschen Altar verbindet. Der Zusammenhang, der zwischen den beiden Werken besteht, wird von dem Lambrequin am Rande des Schalldeckels noch mehr unterstrichen. Gebrochene Voluten verbinden den Globus mit dem Kranz, der mit Aufsätzen von zierlichem Bandelwerk geschmückt ist, zwischen denen Putten angebracht sind. Dieses Werk, in dem sich ein kontinentaler Hauch verspüren lässt, dürfte eines der ersten sein, die Rabe in Estland anfertigte.

Nach den Werken, die wir eben kennengelernt haben, können wir auch die Kanzel in der Johanniskirche in Narva Rabe zuschreiben. Sie entstand im Zusammenhang mit der Wiedereinweihung der Kirche im Jahre 1734 (Abb. 230) [20]. Auch dieses Werk ist

[20] H. J. Hansen Geschichte der Stadt Narva (Dorpat 1858) 288. Leider fehlen die Rechenschaften der Kirche 1733—1751. Das Rechenschaftsbuch 1751—1766 in StAR, die übrigen im Kirchenarchiv. Dem Bürgermeister Arps wurde 6. 12. 1733 der Auftrag gegeben, mit Malern und Bildhauern über die Kanzel und den Altar zu verhandeln. Einige Jahre später stand derselbe Arps in Verbindung mit Quirinus Rabe. Als Mitarbeiter war vielleicht der Tischler Johann Wolrath oder Kasakowitz aus Danzig tätig. Er arbeitete in Narva in den 20er, 30er und 40er Jahren des XVIII. Jahrhunderts. Bürger wurde er 1724.

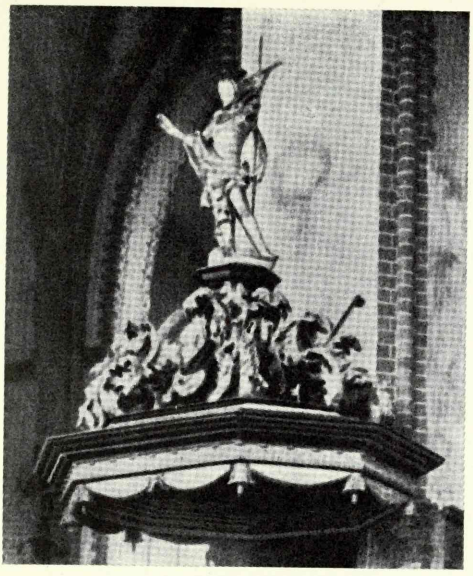


Abb. 231. Lübeck, Jakobikirche. Schalldeckel der Kanzel (1697—98).

(Nach Inv. Lübeck.)

eine Werkstattarbeit, bei der der Meister einen grossen Teil der Arbeit seinen Mithelfern überlassen hat. Die figurale Skulptur steht auf einem ziemlich niedrigen Niveau und ist zunächst mit der Trabesgruppe in Jewe, zum Teil auch mit den Arbeiten in Haljal vergleichbar. Die Ornamentik spielt hier eine grosse Rolle. Die Brüstungsfelder sind mit Füllungen ähnlicher Art wie die an der Kanzel in Jewe, d. h. teilweise mit Bandelwerk, teilweise auch mit Akanthusranken geziert. Die Tür ist besonders betont und wird von Figuren gekrönt. Die Treppe wie auch das Korpus sind mit Hängestücken von Akanthus geschmückt.

Der Schalldeckel ist hier etwas anders komponiert als bei den obenerwähnten Baldachinen. Er wird ebenso wie in Haljal von einem, hier jedoch in einer anderen Art skulptierten Cherub gekrönt, aber den Kranz bildet ein dichtes, struppiges Akanthuswerk. Als Vorbild für diesen Schalldeckel scheint bis zu einem gewissen Grade derjenige in der Jakobikirche zu Lübeck gedient zu haben, deren Kanzel in diesem Zusammenhang schon früher erwähnt worden ist. Sowohl der Lambrequin als auch der Akanthus

und die krönende Gestalt dieser Kanzel zeigen Verwandtschaft mit der Kunst Rabes (Abb. 231). Im übrigen vertritt die Kanzel in Narva die Ackermannsche Form, was durch die nach oben dreieckig abgeschlossenen Nischen noch mehr betont wird.

Ungefähr gleichzeitig mit dieser Kanzel entstand auch die der finnischen Kirche in Narva. Als diese Kirche im Jahre 1773 niederbrannte, wurde sie gerettet, und nachdem sie gewisse Veränderungen erfahren hatte, in der 1805 vollendeten neuen Kirche aufgestellt [21]. Von dem ursprünglichen Werk sind der Schalldeckel, die Bekrönung der Tür mit ihren eleganten Gestalten und ein grosser, gut geschnitzter Michael unter dem Korpus erhalten. Motive und Formen zeigen die bei den obenerwähnten Kanzeln Rabes beobachtete Art, aber die figurale Skulptur ist hier ungewöhnlich sorgfältig und schön ausgeführt.

Auch an der Kanzelhaube in der Pfarrkirche von Ampel ist die Hand Rabes zu verspüren [22]. Dieselben Elemente, die wir an den obenerwähnten Kanzeln kennengelernt haben, finden sich auch hier, nur dünner und spärlicher verwendet. Auch die Tür ist von demselben Künstler verziert worden. Der Schalldeckel in der Kirche zu Wesenberg aus dem Jahre 1730 kommt durch sein Bandelwerk und seine krönende Figur den Formen Rabes sehr nahe.

Der Altaraufsatz in der Kirche zu Wesenberg stammt ebenfalls aus dem Jahre 1730 (einer anderen Angabe zufolge aus dem Jahre 1739) und ist wahrscheinlich von demselben Meister angefertigt, der die Kanzelhaube geliefert hat (Abb. 232) [23]. Es ist dies der erste Altaraufsatz, den wir Johann Valentin Rabe zuschreiben können — den in Haggers hatte er ja nur vollendet. Gleich dem Altaraufsatz Ackermanns in St. Matthäi Kr. Jerwen und

---

[21] Archiv der finnischen Kirche, Narva. Anfangs wurde hier eine alte Kanzel aus dem XVII. Jahrh. benutzt. 1805 versprach der russische Tischler Afanasej Stepanoff Gosemikin eine neue Kanzel „von Kirchen Materialen, dazu auch die nötige Bildhauer Arbeit zu verfertigen."

[22] Der Schalldeckel trägt die Wappen von Friedrich Jakob v. Baggehufvud (gest. 1738) und Elisabeth von Vietinghoff (verheir. 1714). Geneal. Handbuch der baltischen Ritterschaften Estland II, 1 (Görlitz 1930) 2.

[23] [A. v. Gernet,] Die evangelisch-lutherischen Gemeinden in Russland II:4 (St. Petersburg 1911) 63. Die ursprüngliche Bemalung war schwarz mit roten Säulen und vergoldeten Ornamenten.

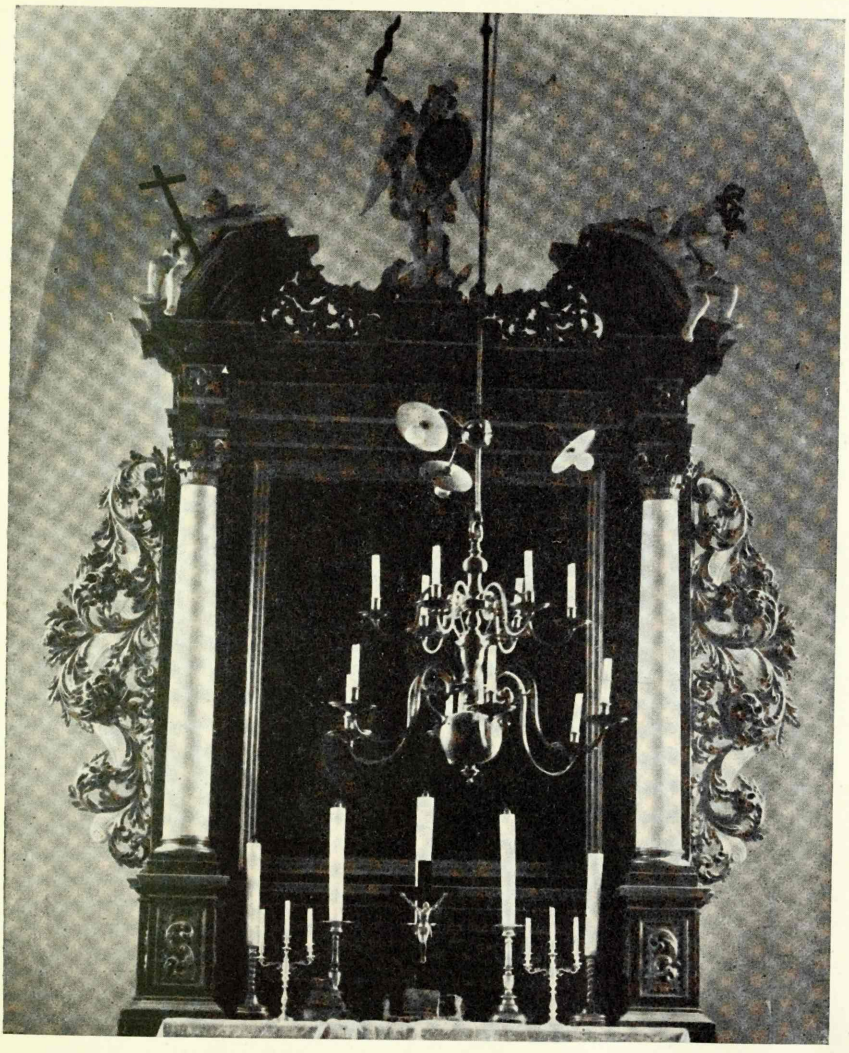


Abb. 232. Johann Valentin Rabe: Altaraufsatz in der Kirche zu Wesenberg (1730).

dem Armbrusts in der schwedischen Kirche zu Reval handelt es sich auch hier um eine einfache Säulenstellung mit Bekrönung und Seitenflügeln. Die Komposition schliesst sich sehr nahe an das soeben erwähnte Werk Ackermanns an, aber das Architektonische ist stärker betont, als es dort der Fall war. Die Bekrönung

ist nicht rein dekorativ, sondern den übrigen architektonischen Elementen gleichgestellt. Der dekorative Einschlag besteht teils aus einer durchbrochenen Füllung zwischen den gebrochenen Giebeln der Bekrönung und einer von liegenden Putten gehaltenen Girlande, teils aus den schön geschnittenen Seitenflügeln, durch deren Laubwerk ein Band gezogen ist. Ausser den bereits erwähnten schalkhaften Putten — einem Seitenstück zu denen an der Kanzeltür in Jewe — beschränkt sich der figurale Einschlag auf eine krönende Figur, die Michael darstellt. Die Komposition zeichnet sich durch Mässigkeit und Eleganz aus, sie ist ein für das XVIII. Jahrhundert typisches Werk. Ornamente und Figuren sind sorgfältig geschnitten. Wahrscheinlich war Rabe mit dieser Arbeit zu der Zeit beschäftigt, als er den Auftrag erhielt, die Ausstattung für die nahe gelegene Kirche in Haljal zu liefern.

Genau dieselbe Altarkomposition tritt uns in der Kirche zu Dickeln in Südlivland entgegen. Laut einer Inschrifttafel soll sie aus dem Jahre 1698 stammen. Eine nähere Untersuchung ergibt aber, dass die jetzige Komposition nicht die ursprüngliche ist (Abb. 233). Die Jahreszahl dürfte sich auf einen älteren Altar beziehen, der in den 30er oder 40er Jahren des XVIII. Jahrhunderts umgebaut worden war. Es hat den Anschein, als wäre diese Neugestaltung von Rabe während seines Aufenthalts in Livland ausgeführt worden. Der Schalldeckel in derselben Kirche — die Kanzel war laut der Inschrift im Jahre 1699 gestiftet worden — scheint bei dieser Gelegenheit ebenfalls von Rabe verbessert worden zu sein. Der untere Kranz mit seinen steifen Akanthusborten ist gleichzeitig mit dem Korpus, aber der Aufbau mit seinen struppigen Voluten von Akanthus und Bandelwerk ist ähnlich geartet wie der des Schalldeckels in der Johanniskirche zu Narva (Abb. 234) [24]. Auch die figurale Skulptur — schlanke Gestalten mit ausgreifenden Gebärden und aufgelöster, flatternder Gewandung

[24] Der Altaraufsatz und die Kanzel zu Dickeln werden von Campe dem Rigaschen Bildhauer Johann Schau zugesprochen (P. Kampe Baznīcu celtniecība Vidzemē zviedru valdības pēdējos piecdesmit gados, Latv. univ. raksti, Arch. fak. ser. II. 2 [Riga 1937] 288). Vgl. auch Vipers op. cit. 240 ff. Schau oder Schaube war Bildhauer und Holzschnitzer im Dienste der Stadt Riga 1692—95. Auch die Kanzel in Ugahlen (Ugāle) wird Schau zugeschriben (Kampe op. cit. 100).

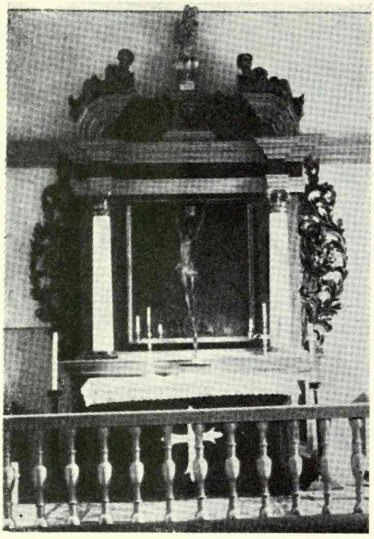




Abb. 233 und 234. Altaraufsatz und Kanzelhaube in der Kirche zu Dickeln, Livland.

— ist typisch für Rabe. Dass die Werkstatt Rabes neben den obengenannten Werken von guter Qualität auch immer noch einfachere Arbeiten, wie es der Altar in Haljal war, lieferte, dafür legt u. a. eine Reihe von Figuren aus der Kirche in Lais (Laiuse), nördlich von Dorpat, Zeugnis ab [25].

Quirinus Rabe.

Wie schon oben erwähnt, nahm im Jahre 1732 ein jüngerer Verwandter und Kollege Johann Valentin Rabes dessen Platz in Reval ein, nachdem der ältere Bildhauer die Stadt verlassen hatte. Sein Name war Quirinus Rabe. Am 24. Mai des folgenden Jahres trug er seinen Namen und sein Petschaft in das Bürgerbuch ein: „Quirinus Rabe, bilthauer, gebürtig aus Lübeck“ [1]. Wahrschein-

[25] Jetzt im ehem. Museum für christl. Archäologie, Dorpat. Die Figuren sind kurz nach 1743 entstanden. Vgl. J. Kõpp Laiuse kihelkonna ajalugu (Tartu 1937) 241. — Der Kunst Rabes nahestehend sind zwei in Holz geschnittene Figuren aus der Katharinenkirche in Walk (Valga). Sie sind wahrscheinlich um 1745 entstanden.

[1] StAR, Aa 5 b. Vgl. auch Adelheim op. cit. 39.

lich war er der Sohn des Lackierers Quirinus Rabe aus Hamburg, welcher 1706—08 nebst dem Tischler Franz Meyer und dem Bildhauer Hans Frese an der Kanzel der Ägidienkirche mitarbeitete und einige Jahre später an der Ausführung des Deckels der Taufe in derselben Kirche teilnahm [2]. Es liegt nahe anzunehmen, dass auch der junge Quirinus als Lehrling oder Geselle an diesen Arbeiten beteiligt war. Wahrscheinlich ist er zugleich mit dem „Bilthauer" Rabe identisch, der 1723 ein Schnitzwerk an dem Vorsteherstuhl in der Ägidienkirche anfertigte [3]. Möglicherweise ist auch das reiche Akanthuswerk an der Kanzeltreppe in dem Lübecker Dom aus dem Jahre 1731 von ihm ausgeführt.

Einige Zeit nach der Ankunft in Reval, wohin ihn wohl sein älterer Kollege gelockt hatte, verheiratete sich Rabe in der schwedischen Kirche mit Margareta Wulff, der wohlhabenden Witwe des Hausschliessers Andreas Rosenius [4]. Nach einer neunjährigen Ehe geriet er in einen ernsten Konflikt mit seiner Frau, die die Scheidung einleitete. Die Prozessakten gewähren uns einen wenig erbaulichen Einblick in das Zusammenleben der Eheleute und stimmen uns ungünstig gegen die Frau. Sie war schuld daran, dass der Mann aus Verzweiflung einen Selbstmordversuch machte, was die Frau übrigens als eine Waffe gegen den Mann ausnutzte. Die Sache endete damit, dass die Eheleute sich wenigstens äusserlich aussöhnten. Unter den Eingaben anlässlich dieses Prozesses findet sich aber ein interessantes Dokument, nämlich ein Verzeichnis aller Arbeiten, die Rabe während seiner neunjährigen Ehe, d. h. von 1733 bis 1742, ausgeführt hatte [5]. Die lange Liste enthält eine grosse Menge Werke von sehr verschiedenem Umfang und Charakter. Auftraggeber sind grösstenteils Adlige, aber auch Kaufleute und sogar Handwerker finden sich darunter. Zu den bedeutendsten Werken gehören einige Kirchenarbeiten, aber

---

[2] Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck III 492 ff.

[3] Ibidem 514.

[4] Adelheim op. cit. 39. 1734 wurden ein Sohn und eine Tochter in der Olaikirche getauft (StAR, Olai B 1). Der Sohn, der den Namen Johann Quirinus erhielt, wurde Buchbinder.

[5] ZAD, Revals Konsist.-Archiv II, 265.

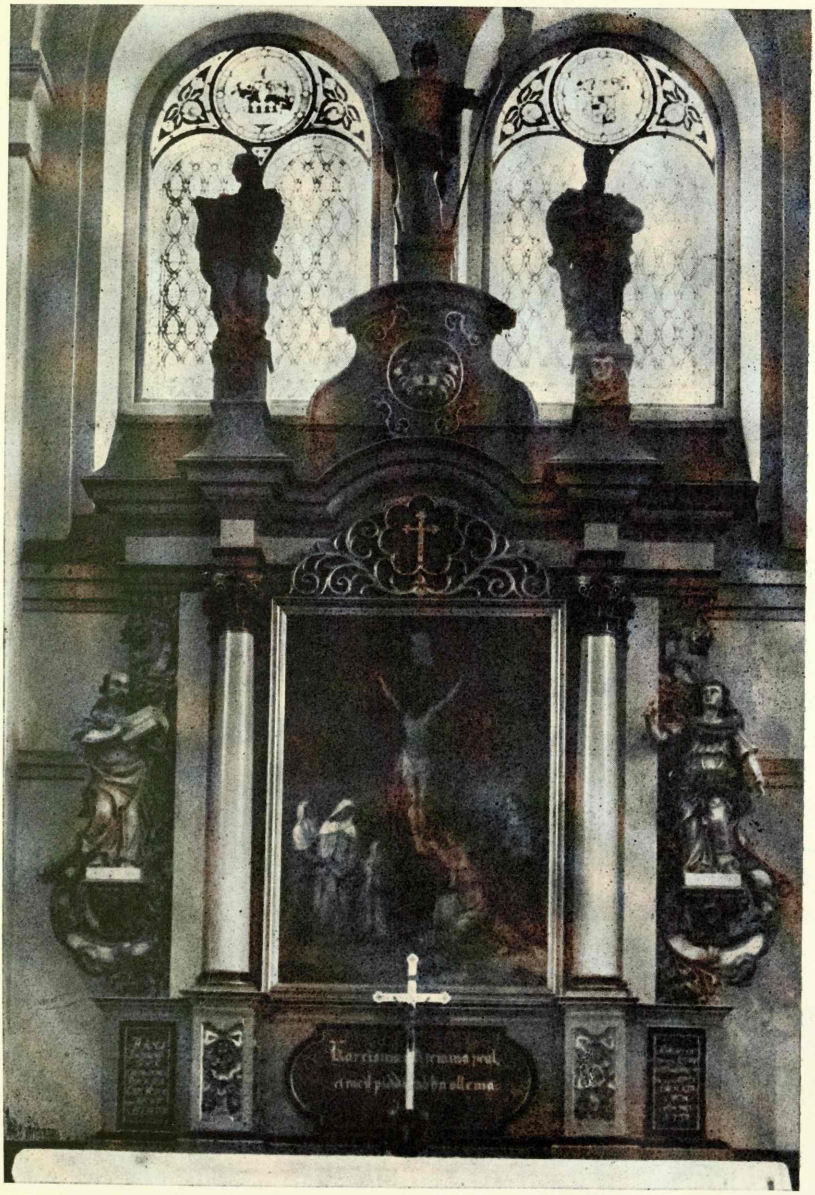


Abb. 235. Quirinus Rabe: Altaraufsatz in der Kirche zu Rappel (1737).

die meisten Aufträge galten Schnitzereien an Schränken, feineren Möbeln usw. Aus dem Verzeichnis scheint hervorzugehen, dass die damaligen Verhältnisse in Estland den Bildhauer dazu zwangen, sich weniger mit figuraler Skulptur als mit Schnitzereien und Möbeltischlereien zu beschäftigen, d. h. er nahm im grossen und ganzen die Stellung eines zunftgebundenen Tischlers des XVI. und XVII. Jahrhunderts ein. Seinem Berufe nach war er ein freier Bildhauer, wurde aber trotzdem nicht höher als ein Handwerker geschätzt. Künstlerisch reicht er nicht an seinen älteren Verwandten heran.

Die umfangreichste Arbeit in Rabes Verzeichnis war ein Altaraufsatz in der Kirche zu Rappel (Abb. 235). Laut Inschrift wurde er der Kirche im Jahre 1737 von dem Ordnungsrichter Hans Ludwig Fock geschenkt und mit 60 Rthlr bezahlt. Der Aufsatz, der ziemlich mächtige Proportionen zeigt, schliesst sich dem üblichen Schema der Zeit an: eine Säulenstellung, Bekrönung und Seitenflügel mit Figuren. Stellt man die Komposition den Altären Ackermanns und Johann Valentins zum Vergleich gegenüber, so lässt sich der Unterschied sofort erkennen. Der Rappelsche Altaraufsatz ist möbelmässiger und zeichnet sich durch schwere, nüchterne Formen aus. Die Ornamentik spielt eine wenig bedeutende Rolle. Sie besteht aus Seitenflügeln von Bandelwerk, das etwa denselben Typus zeigt wie das bei Johann Valentin Rabe, einigen Rosetten an den Postamenten und einigen Wappenkartuschen an der Bekrönung. Die Seitenflügel werden fast ganz von zwei Evangelisten verdeckt, die als seitliche Figuren dienen. Die beiden anderen flankieren Christus auf der Bekrönung. Die figürliche Skulptur zeigt eine andere Art als die von Johann Valentin Rabe. Anstelle seiner schlanken Gestalten und aufgelösten Falten sind hier kräftige Figuren mit nahezu eckigen Formen getreten. Die Gewänder sind sehr faltenreich, und die Falten sammeln sich fast immer zu einem horizontalen Band oder einem Knoten an den Hüften. Körperhaltung und Gebärden zeigen sowohl Würde als auch Anmut, aber die Einzelheiten sind ziemlich grob gearbeitet.

Ein ähnlicher, obschon einfacher Altaraufsatz findet sich in der nahe gelegenen Kirche in Jörden (Abb. 236). Er wurde im

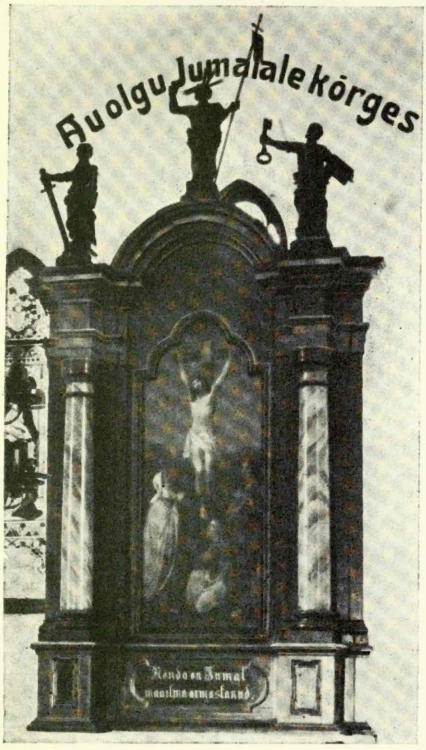


Abb. 236. Quirinus Rabe: Altaraufsatz in der Kirche zu Jörden (1736).

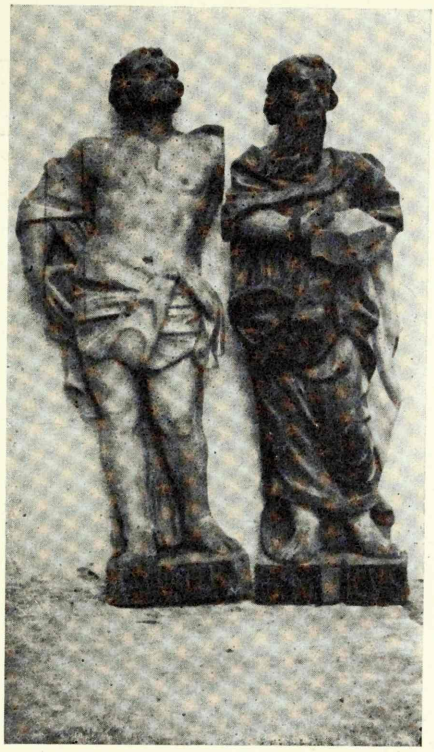


Abb. 237. Quirinus Rabe: Figuren vom ehem. Altaraufsatz in der Kirche zu St. Johannis Kr. Harrien (Harju-Jaani, 1736).

Jahre 1736 mit Unterstützung des Mannrichters Johann Friedrich von Stahl ausgeführt. Der Altar wurde von dem Tischler Johann Siimsen hergestellt [6]. Rabe verfertigte nur drei Figuren: Christus, Petrus und Paulus, die auf dem Segmentgiebel angebracht sind. Laut Rabes Verzeichnis erhielt er dafür 8 Rthlr. Von dem Altaraufsatz, der in demselben Jahr in der Pfarrkirche St. Johannis Kr. Harrien (Harju-Jaani) aufgestellt wurde, sind jetzt nur Bruchstücke erhalten, darunter einige von Christus und den Evan-

[6] ZAD, Kirchenbücher 91, 95. Die Bemalung wurde von David Heinrich Michelsen ausgeführt.

gelisten, die für Rabes figuralen Stil typisch sind. Eine genaue Einzelbetrachtung verlohnt sich aber nicht (Abb. 237) [7].

Von den übrigen Altaraufsätzen, die für Rabe in Anspruch genommen werden können, fand sich einer in der Kirche zu Oberpahlen (Põltsamaa) — er ist jetzt verschwunden. Ein anderer wurde nach Finnland gebracht. Der letztgenannte, für den der Notarius Portorii Johann Ladau die Kosten trug, trägt in Rabes Verzeichnis die erste Nummer und ist wahrscheinlich seine erste Arbeit in Estland.

Von den anderen von Rabe erwähnten Arbeiten lässt sich nur noch eine identifizieren, nämlich die beiden grossen „Conterfeyen Rahmen", welche er im Auftrage des Bürgermeisters Gerhard Heinrich Arps in Narva anfertigte. Sie wurden 1738 in der Johanniskirche zu Narva aufgestellt, wo sie sich noch heute befinden (Abb. 238). Im Gegensatz zu den schlechten Bildern, die sie rahmen, sind sie gut ausgeführt und bezeugen, dass das Dekorative Rabes starke Seite war. Die Rahmen in Schwarz und Gold sind mit geschmeidigen, leichten Akanthusranken und Bandelwerk umgeben, deren Qualität uns ersichtlich macht, dass Rabes Kunst für derartige Aufgaben beliebt gewesen sein muss. In einer Arbeit wie dieser leben die Traditionen seines Vaters, des Lackierers, weiter.

Unter den übrigen Arbeiten, die Rabe dem Verzeichnis zufolge ausführte, seien hier 10 Aufsätze an dem Hause des Landrats Zoege, einige Figuren, u. a. eine grössere, die auf 8 Rubel geschätzt wurde, und noch mehrere andere für denselben Auftraggeber erwähnt. Für die Landrätin Essen fertigte er einen Tisch, einige Gueridons usw. an, für General von Manstein einen Wagen, für Baron Ungern-Sternberg 12 Statuen. Einen grösseren Auftrag für Bilder und Möbel gab ihm der Landrat Tiesenhausen. Aber er arbeitete nicht nur für die Adligen, sondern auch für

---

[7] ZAD, Kirchenbücher, 61, S. 438. Der Bildhauer Rabe erhielt im Aug. 1736 40 Rubel für den neuen Altar in der Kirche zu St. Johannis Kr. Harrien, der Maler „Snetler", d. h. Carl Gustaf Schnitler 40 Rubel. Der Tischler Malm erhielt 20. — Auch die Bilder sind, obgleich in schlechtem Zustand, erhalten. — Eine oder einige Figuren von Quirinus Rabe sind im Staatlichen Kunstmuseum, Reval, vorhanden.



Abb. 238. Quirinus Rabe: Bilderrahmen in der Johanniskirche, Narva (1738).

die Bürgerschaft. So lieferte er Statuen für das Haus des erkorenen Ältesten der Schwarzhäupter, Meyer. Auch für das Schwarzhäupterhaus fertigte er ein Bild an. Er schnitzte Schrankverzierungen für eine Reihe von Personen in der Stadt, u. a. für mehrere Bürgermeister, stellte aber auch ein Schild für die Schustergesellen her und nummerierte die Grabsteine in der Domkirche, ein Auftrag, der beweist, dass er auch in Stein arbeitete. Im Staatlichen Kunstmuseum zu Reval befindet sich ein Christus aus

Stein, der sogar eine repräsentativere Probe von der figuralen Plastik Rabes gibt als die Holzskulpturen, die wir oben kennengelernt haben.

Die in Holz geschnitzte Tür des Schwartzschen Hauses in Narva, die oben bereits beschrieben worden ist, kann auch mit Quirinus Rabe in Verbindung gebracht werden. Diese Arbeit wird in dem mehrmals erwähnten Verzeichnis nicht genannt und dürfte darum später entstanden sein. Die in den gebrochenen Giebeln aufgelegten — jetzt entfernten — Gestalten sind für seine Art ziemlich typisch. Auch die Türen mit ihren Voluten, Bändern und Lambrequinmotiven bezeugen, dass sie der Werkstatt Rabes entstammen (vgl. Abb. 199).

Quirinus Rabe scheint während der letzten Hälfte der 40er Jahre des XVIII. Jahrhunderts verschieden zu sein. 1751 wird die Witwe des seligen Bildhauers Quirinus Rabe erwähnt [8].

Im Jahre 1747 ist ein dritter Bildhauer namens Rabe in Reval nachweisbar. Er hiess Anthony Rabe und scheint ein Sohn des Johann Valentin gewesen zu sein, denn er nennt Estland sein Vaterland. In dem erwähnten Jahr ersuchte er in einer Bittschrift den Rat der Stadt, ihn als Stadtbildhauer anzustellen. „Da ich mich der Bildhauerkunst gewidmet", so fallen Anthony Rabes Worte, „und gerne wünschte in meinem Vaterlande amploiiert zu werden, so ersuche einen hochedlen und hochweisen Rath gehorsamst mich als Stadtbildhauer gütigst zu recepieren und zu das Bürgerrecht angedeyen zu lassen". Gleichzeitig bittet er, dass es keinem anderen gestattet werde, neben ihm die Bildhauerkunst auszuüben [9]. Quirinus Rabe war offenbar damals schon gestorben.

Ob er angestellt wurde oder nicht, ist uns nicht bekannt. Wahrscheinlich wurde er es nicht, denn ein solches Amt gab es nicht in der Stadt. Es hat aber den Anschein, als wäre er während der nächsten Jahre doch in Reval tätig. Jedenfalls arbeitet hier in den 50er Jahren des XVIII. Jahrhunderts ein Meister, dessen Kunst gewisse Beziehungen zu der Johann Valentin Rabes zeigt. Seine Kunst lässt sich in einigen Wappenepitaphien in der

---

[8] StAR, Ratsprot. 11. 6. 1751.

[9] StAR, Suppliken 1710—1848, R II, 311—12.

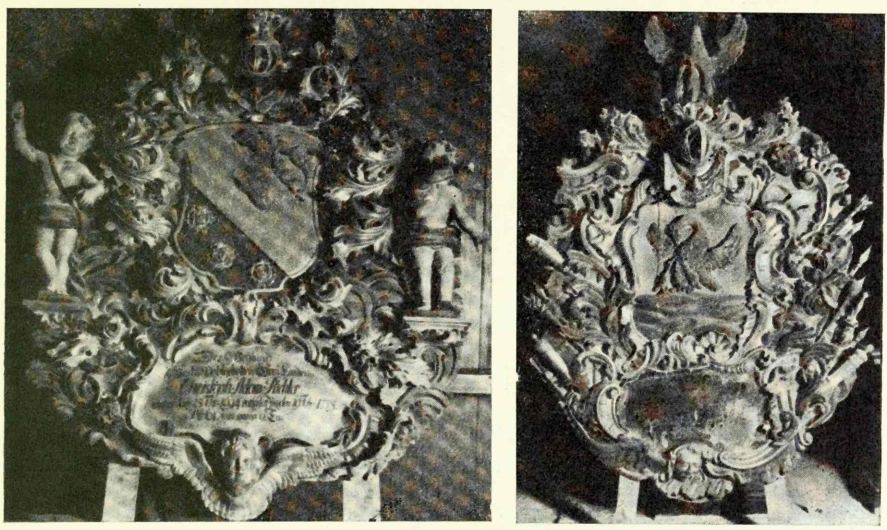


Abb. 239. Wappenepitaphien des Chr. Adam Richter (1758) und des S. J. Pilar von Pilchau. Domkirche, Reval.

Domkirche beobachten (Abb. 239) [10]. Sie schliesst sich derselben Form an, die von Ackermann eingeführt worden war. Das Wappen von Hoyningen-Huene ist in ähnlicher Weise und aus ähnlichen Elementen aufgebaut, wie die von Ackermann ausgeführten Wappenepitaphien. Sogar die Soldaten, die als Schildträger dienen, zeigen denselben Typus. Nur die Rocailleformen der Kartusche zeugen von der späteren Entstehungszeit. Das Wappenepitaph des Christoph Adam Richter aus dem Jahre 1758 ist von einem Paar weich modellierter Putten flankiert. Auch die Rokokokartusche ist sehr geschmeidig geschnitten. Dem Wappen Pilar von Pilchaus hat das Rokoko ganz sein Gepräge aufgedrückt. Derselbe Meister, der hier tätig gewesen ist, hat auch die Urnen und die Rokokoornamente geschnitzt, die die Empore an der südlichen Seite der Domkirche zieren. Nach dem Wappen zu

[10] Eines von den ältesten Wappen dieser Art ist das Wappenepitaph des Georg Johann Wrangell in der Kirche zu Luggenhusen. Wrangell starb 1746. Das Epitaph ist abgebildet in Acta Wrangeliana 1938 Nr. 2 (Tartu 1938).

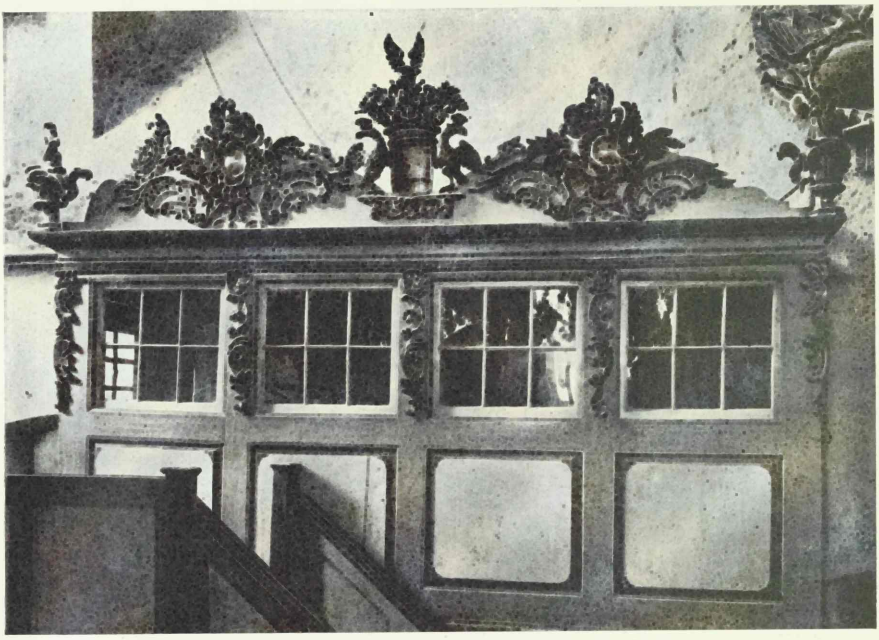


Abb. 240. Empore der Familie Manteuffel. Domkirche, Reval.

schliessen, wurde die Empore von einem Grafen Manteuffel aufgestellt (Abb. 240).

Dieser Bildhauer, wenn es wirklich Anthony Rabe war, ist der letzte uns dem Namen nach bekannte Meister in Reval aus der Schule, die wir hier vom Ende des Mittelalters an verfolgt haben. Bei ihm bilden noch Figuren, Ornamente und Gegenstand sozusagen ein Ganzes. Der Bildhauer ist noch an die handwerklichen Traditionen gebunden. Aber zu dieser Zeit beginnen die akademisch ausgebildeten Künstler auch in Nordeuropa eine grössere Rolle zu spielen. Im Süden war dies schon längst der Fall und Aufträge wie die, mit denen wir uns bisher hauptsächlich befasst, wurden Tischlern und Ornamentbildhauern überlassen [11]. Mit dem Klassi-

[11] In Riga war das Verhältnis ein anderes. Hier waren auch in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts einige Holzbildhauer tätig: Jakob Ernst Mayer aus Danzig, tätig in Riga seit 1761, Thuessen und Daniel Kurlawsky, die 1748 den Altar der Domkirche mit Skulpturen versahen (P. Campe Die Barockaltäre des XVIII. Jahrhunderts in den ev.-luth.

zismus bürgert sich in Estland eine figürliche Skulptur im modernen Sinne ein, die durch in Russland ausgebildete Künstler ausgeübt wurde. Ihr Material war ein anderes. Das nordische Holz musste dem Marmor und der Bronze des Südens den Platz einräumen.

Kanzeln und Altaraufsätze des XVIII. Jahrhunderts.

Die Aufgabe, die wir uns gestellt haben, ist eigentlich hiermit beendet. Irgendeine Holzskulptur von Bedeutung neben denjenigen, mit denen wir uns hier beschäftigt haben, gibt es nicht. Für die Weiterentwicklung und den veränderten Charakter der Tischlerkunst sind aber die Kirchenmobilien bezeichnend, die während des XVIII. Jahrhunderts ausserhalb der Werkstube der Bildhauerfamilie Rabe entstanden. Sie lassen uns die allgemeine Entwicklung vom Barock zur Neuantike verfolgen, zeigen uns aber auch, wie die plastischen und dekorativen Elemente an Bedeutung verloren, bis der Altaraufsatz und die Kanzel schliesslich zu einem Stück einfacher Tischlerarbeit oder vom Tischler realisierter Miniaturarchitektur reduziert wurden.

Aus der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts stammt aber eine ungemein schöne Kanzel in der Kirche zu St. Simonis (Abb. 241). Laut Inschrift wurde sie 1724 aufgestellt und, nach den an dem Schalldeckel angebrachten Wappen zu schliessen, von

---

Kirchen Rigas (Riga 1931)). Ganz im Geist der alten Tradition scheint noch der Holzschnitzer und Kunsttischler August Gotthilf Heubel gearbeitet zu haben. Geboren 1760 zu Zedenik in der Ukermark kam er um 1780 nach Riga, arbeitete später in Lemsal (Limbaži) im nördlichen Lettland und lebte seit 1829 in Dorpat. Er starb 1846 in Walk. Eine Arbeit von ihm ist der Altar in der Kirche zu Lemsal und 1817 verfertigte er nach dem Entwurf von Professor J. W. Krause in Dorpat den Altar in der Domkirche zu Riga. Diese pseudogotische Komposition wurde 1895 abgebrochen; die von Heubel ausgeführten Seitenfiguren des Moses und Johannes wurden aber in der Südkapelle am Turm aufgestellt. In diesen gewandt geschnitzten Skulpturen lebt noch das Barock (Neumann Lexikon baltischer Künstler). — Bemerkenswert sind auch einige grössere Holzfiguren aus dem Jahre 1783 an der Westwand der Kirche zu Rappin (Räpina). Dass die Tischlerkunst und Holzschnitzerei im Baltikum auch im Zeitalter des Klassizismus auf einem hohen Niveau stand, bezeugen u. a. eine grosse Anzahl von geschnitzten Türen in den Herrenhäusern wie in den Städten.

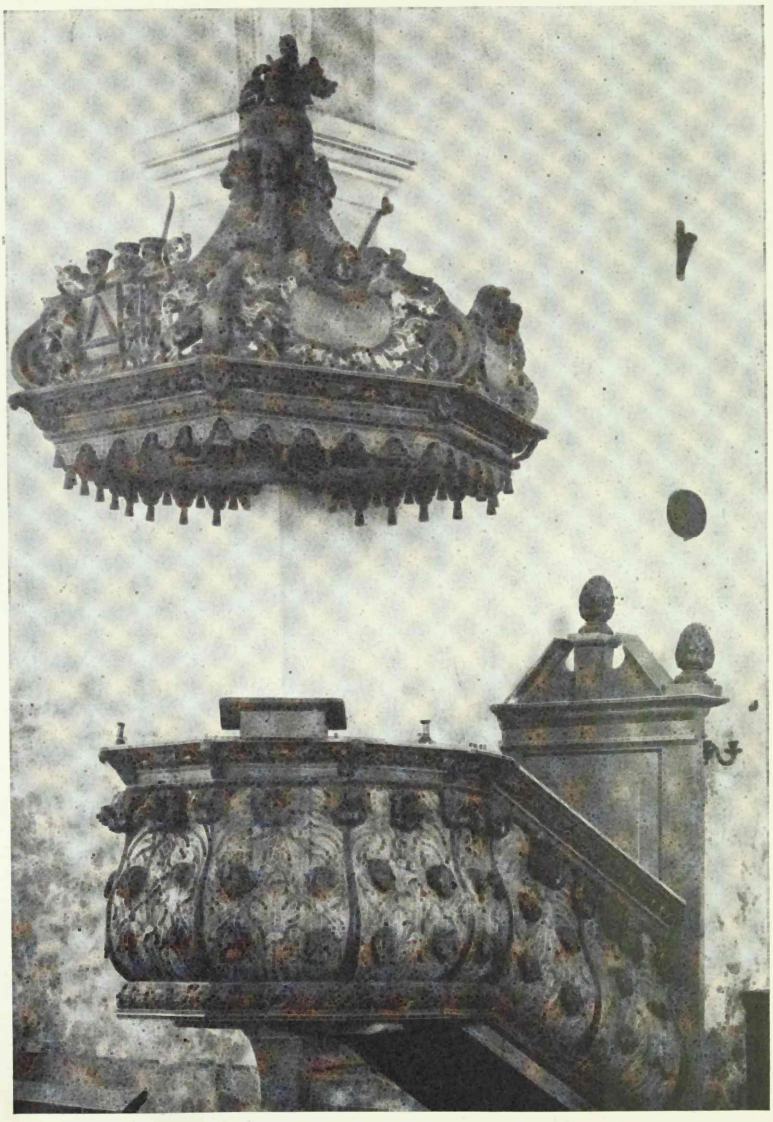


Abb. 241. Kanzel in der Kirche zu St. Simonis (1724).

Berend Johann von Schulmann und seiner Gattin, einer geborenen Üxküll, gestiftet. Hier finden wir zum erstenmal in Estland das kelchähnliche Korpus, dem jede Spur architektonischer Gliede-

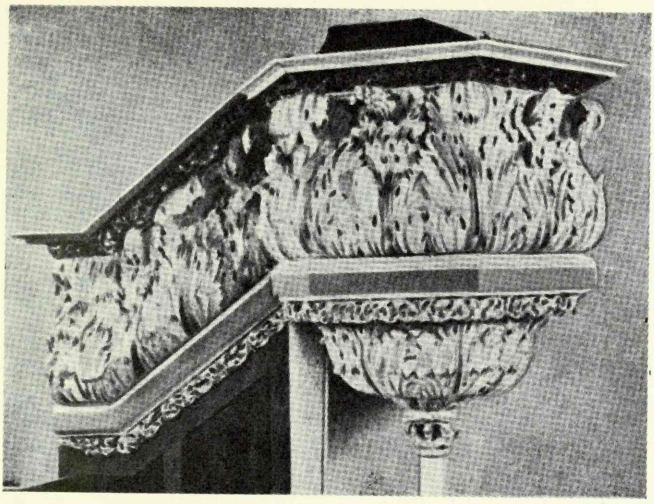


Abb. 242. Kanzel in der Kirche zu Friedrichsthal (Pommern).
(Nach Inv. Pommern.)

rung fehlt. Das Kelchmässige im vollsten Sinne des Wortes ist vom Künstler angestrebt worden: er hat das Korpus so geschaffen, als bestehe es aus Blumen und Blättern, die oben und unten mit Blumengewinden zusammengebunden sind. Auch das Treppengeländer ist in derselben Weise gearbeitet. Anfangs hat eine lebhafte Farbigkeit diesen pflanzlichen Charakter noch mehr unterstrichen. Frische grüne, blaue und rosa Farben liessen die Kanzel wie eine wahre Blume aus dem Zwielicht der kleinen Dorfkirche hervorleuchten. Hier schlagen uns die Anmut und die idyllische Naturliebe des XVIII. Jahrhunderts entgegen. Die stilisierten breiten Akanthusblätter bezeugen jedoch, dass der pompöse Geist des Barocks noch nicht gestorben war. Der Schalldeckel mit seiner Lambrequinborte und den grossen Akanthusvoluten, die einen Globus tragen, schliesst sich den Formen Johann Valentin Rabes an. Die Aufsätze bestehen aus Medaillons, die von Akanthusblättern umgeben und mit Engelsköpfen gekrönt sind, welch letztere bekunden, dass die figurale Skulptur nicht die starke Seite des Meisters war. Das bezeugen ebenfalls die Bruchstücke der ehemals das Korpus stützenden Figur.

Ein frühes Beispiel des in St. Simonis beobachteten Kanzeltypus mit geschweiftem, figurenlosem Korpus findet sich in der ehemaligen Jesuitenkirche zu Straubing in Niederbayern. Die Kanzel ist schon im Jahre 1684 entstanden [1]. Auch hier ist das Korpus fast bedeckt mit Akanthus, der aber üppig wuchert und Kartuschen umrahmt. In Norddeutschland ist die Kanzel der ehemaligen Domkirche zu Stettin, die nach dem Abbruch dieses Gotteshauses im Jahre 1830 in der Kirche von Friedrichsthal aufgestellt wurde, eine Vertreterin dieses Typus (Abb. 242) [2]. Diese Kanzel dürfte der Kanzel in St. Simonis als nächstes Vorbild gedient haben. Wie in St. Simonis, so schmiegen sich auch hier breite Akanthusblätter an die geschweiften Umrisse des Korpus und des Treppengeländers an. Blumen und traubenähnliche Früchte wachsen hier wie dort aus den Blättern hervor. Die Kanzel in Friedrichsthal wurde ursprünglich von einer Marienfigur getragen. Der Schalldeckel ist abhanden gekommen, und die einstige heitere Farbigkeit ist jetzt übermalt.

Die zweite kelchförmige Kanzel in Estland findet sich in dem angrenzenden Kirchspiel Torma (Abb. 243). Sie ist etwas später, wahrscheinlich um 1750 entstanden und ganz im Geiste des Rokokos geschaffen. Bei aller Schlichtheit ist sie eine elegante, schön proportionierte Arbeit mit anmutigen Linien. Der Dekor beschränkt sich auf Rocaillebeschläge an den Leisten, die das Korpus gliedern, und dünne Akanthusranken, die den Fuss bilden. Der Schalldeckel ist sekundär. Das Korpus ist bedauerlicherweise mit einer graubraunen Farbe übermalt worden. Dieses Korpus ruft die Erinnerung an Schlosssäle mit Stuckornamenten und leichten Möbeln wach. Vielleicht war sein Schöpfer jener Bildhauer Joseph Tscherkas, der 1740 in dem nahe gelegenen Allatzkiwwi (Alatskivi) ansässig war [3].

---

[1] H. Mayer op. cit. 100, Taf. XI.

[2] Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Pommern II:2 (Stettin 1901) 22.

[3] ZAD, Kirchenbuch der Johanniskirche zu Dorpat. 26. 2. 1740 verheiratete er sich. 1748 erhielten die Kirchen zu Talkhof (Kursi) und Ecks neue Kanzeln. Die in Talkhof (jetzt im ehem. Museum für christl. Archäologie, Dorpat) ist eine sehr einfache Arbeit (StAD, Extracta protocollorum 1719—60).

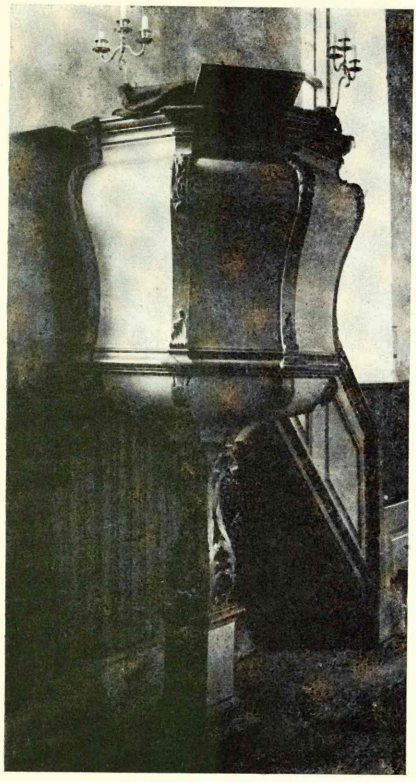


Abb. 243. Kanzel in der Kirche zu Torma.

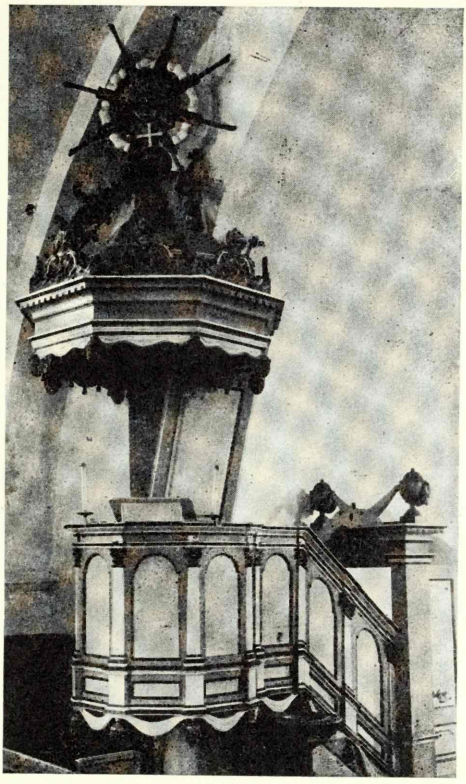


Abb. 244. Kanzel in der Kirche zu St. Matthias Kr. Harrien (Harju-Madise, 1784).

Mit Ausnahme der beiden soeben erwähnten Kanzeln bewahren die meisten in Estland entstandenen Kanzeln bis in die Neugotik das bereits von dem Barock ausgebildete Schema — ein polygones, durch Pilaster oder Kolonnetten gegliedertes Korpus mit einer kronenähnlichen Kanzelhaube. Nur die gewöhnlich sehr bescheidenen dekorativen Formen bekunden den Zeitgeschmack. Bei der starken Vereinfachung des Typus lässt sich eine Kanzel aus den 20er Jahren des XIX. Jahrhunderts von einer aus den 40er Jahren des XVII. Jahrhunderts kaum unterscheiden. Das Schema des Frühbarocks lebt zäh weiter. Dieser Konservativismus verleiht der estländischen Kanzel ihre Eigenart. Wie tief diese Form eingewurzelt war, davon legt u. a. die im Jahre 1837 von einem ein-

fachen Dorftischler namens Johann Klingberg angefertigte Kanzel in der Holzkapelle von Sutlep (Sutlepa) Zeugnis ab. Mit ihren Kolonnetten und ihrem bunten Anstrich setzt sie die Traditionen aus Heintzes Zeit fort.

Aus leichtbegreiflichen Gründen dienten vor allem Heintzes Arbeiten wegen dessen selbständiger bildhauerischen Tätigkeit auf diesem Gebiete den Tischlern zum Muster. So lebt die Art Johann Valentin Rabes noch in der erst 1784 entstandenen Kanzel in St. Matthias Kr. Harrien weiter (Abb. 244). Hinzugekommen sind eigentlich nur die Urnen, die die Tür schmücken, obgleich der klassizistische Geschmack selbstverständlich der strengen Architektur und den hängenden Tüchern sein Gepräge aufgedrückt hat. Aber der Schalldeckel mit seinem Lambrequin schliesst sich gänzlich der einmal von Rabe gegebenen Form an. Aus derselben Periode stammt die Kanzel in der 1776 erbauten Kirche zu Waiwara. Sie ist weniger steif komponiert und wird mit weich geschnittenen hängenden Tüchern verziert. Irgendeine Verbindung mit der Kunst Rabes lässt sich hier schwerlich nachweisen.

Unabhängig von Rabe ist auch die in den 30er Jahren des XVIII. Jahrhunderts angefertigte Kanzel der Kirche von Anseküll auf Ösel entstanden (Abb. 245). Ursprünglich stand sie in der Stadtkirche zu Arensburg [4]. Der Form nach zu urteilen könnte das Korpus ebensogut 100 Jahre früher entstanden sein. Die Hängestücke an dem letzteren und an dem Schalldeckel bestehen jedoch aus einer Art vereinfachten und erstarrten Bandelwerks von beinahe klassizistischem Charakter. Der Meister war vielleicht jener Gottfried Böhme, der etwas später die Altaraufsätze in den Kirchen zu Püha und Peude anfertigte. Traditionsbelastet ist auch die Kanzel in Püha aus dem Jahre 1793 (Abb. 246) [5]. Das von Kolonnetten gegliederte Korpus wird von einer grob ausgeführten Mosesfigur getragen. Das Dekorative besteht aus wurstähnlichen Lorbeergewinden, die rings um den unteren Teil des Korpus angebracht sind und auf dem Schalldeckel eine Urne tragen. Ein ähnliches Schema, aber in strengerer Version ver-

[4] M. Körber Oesel einst und jetzt II (Arensburg 1899) 102.

[5] ZAD, KVAOe, Püha. „Die Kanzel hat der H. Niedergerichtsassessor Woldemar Thomas Baron von Dellingshausen im vorigen Jahr [1793] der Kirche geschenkt."

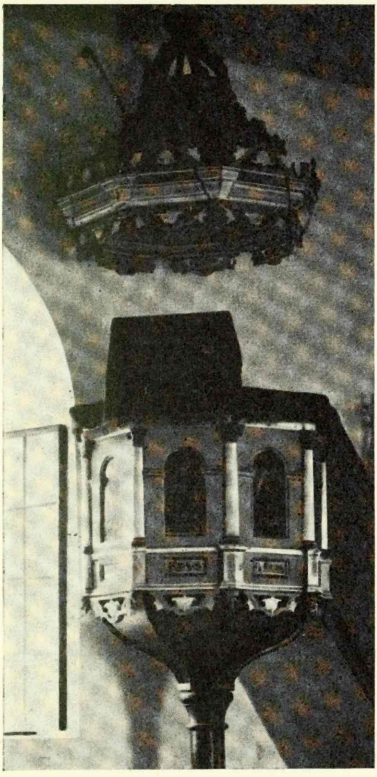


Abb. 245. Kanzel in der Kirche zu Anseküll.

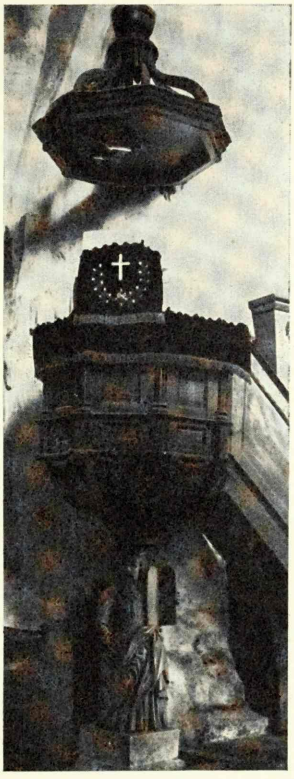


Abb. 246. Kanzel in der Kirche zu Püha (1793).

tritt u. a. die Kanzel in Wolde, wo der Schalldeckel flach und von einer Miniaturbalustrade umgegeben ist. Sie wurde 1820 von dem Tischlermeister Nommen Lorentzon in Arensburg ausgeführt [6]. Eine typische Empirekanzel im Möbelstil schmückt die Kirche zu St. Martens.

In Reval treten die althergebrachten Formen 1820 zum letztenmal unter anspruchsvolleren Verhältnissen auf. Es handelt sich um die neue Innenausstattung der in diesem Jahre niedergebrannten Olaikirche. Ein Entwurf einer Kanzel wurde vom Tischlermeister G. Schoenfeldt vorgelegt. Er zeigt eine Komposition

[6] ZAD, KVAOe 78, S. 747. Die Kanzel wurde von dem Maler Krause bemalt.

mit würdigen klassizistischen Formen, die wahrscheinlich unter dem Einfluss der von Christoph Haberland entworfenen Kanzel in der Petrikirche zu Riga aus dem Jahre 1793 entstanden ist [7]. Der Plan wurde niemals verwirklicht. Die neue Kanzel der Olaikirche wurde in neugotischem Stil ausgeführt und vom Bildhauer J. G. Exner in Stein gehauen [8].

Während des grösseren Teiles des XVIII. Jahrhunderts und besonders dessen dritten Viertels stand das Kunstleben in Estland weit hinter dem blühenden Kunstleben der südlichen Nachbargebiete zurück. Hier war der kurländische Hof ein Kunstzentrum ersten Ranges geworden. In engstem Kontakt mit den Kunstzentren sowohl in St. Petersburg (Rastrelli) als auch in Berlin (Graff) blühte in Mitau, Ruhenthal (Rundale) und Libau eine Hofkunst, die sich auch in den Kirchenausstattungen auf dem flachen Lande spiegelte. Riga wurde von ihr weniger berührt. Dass auch Estland durch diese Kunst beeinflusst wurde, davon legt vor allem das Schloss zu Oberpahlen mit seiner glänzenden Innenausstattung aus dem XVIII. Jahrhundert Zeugnis ab. Hier war u. a. der Stuckateur Johann Michael Graff aus Berlin tätig, der seit 1765 im Dienste des kurländischen Herzogs stand [9].

Im Gegensatz zu den rückständigen Kanzeln sind die Altäre, die in der letzten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts in Estland entstanden, in grossem Masse von Liv- und Kurland beeinflusst. Solche Altäre finden sich vor allem im südlichen Teil des Landes und auf Ösel, dessen Verbindungen mit Riga ja sehr rege waren. Wir dürfen aber nicht erwarten, hier irgendeinen festlichen, fürstlichen, direkt vom herzoglichen Hof geholten Dekorationsapparat vorzufinden. Es handelt sich nur um ein etwas unbeholfenes Spätbarock, das durch Vermittlung der künstlerisch begabten Rigaschen Handwerker nach Estland gekommen war.

---

[7] Riga, Staatliches Archiv, O. Huhns Samml.

[8] Neumann Lexikon baltischer Künstler 42.

[9] Vgl. V. Vaga Das Schloss Põltsamaa, ein Denkmal der Kunst des 18. Jahrhunderts in Estland, Sb GEG 1929 (Tartu 1931) 19 ff., N. von Holst Baltenland (Berlin 1937) 82 ff. Vieles im Baltikum ist zerstört worden. Ein grosses geschnitztes Epitaph in Wolmar (Valmiera) aus dem Jahre 1724 für General Reinhold de la Barre wurde 1798 zerstört (Busch op. cit. 861).

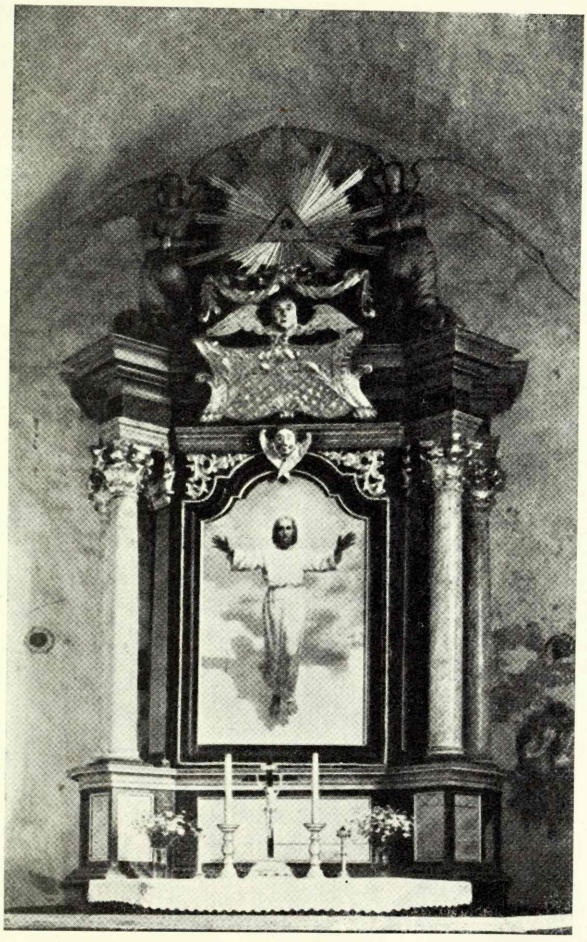


Abb. 247. Gottfried Böhme: Altaraufsatz in der Kirche zu Püha (1753).

Die typischsten Altäre dieser Art in Estland sind die in den Kirchen zu Püha und Peude auf Ösel (Abb. 247 und 248). Nach dem Muster der katholischen Hochaltäre — die allerdings stattlicher sind — zeigen sie eine schräggestellte Säulenanordnung mit verkröpftem Gebälk. In Übereinstimmung mit den Vorbildern hat der Meister versucht, die Architektur in vertikaler Richtung zu durchbrechen und den oberen Teil durch optische Effekte zu

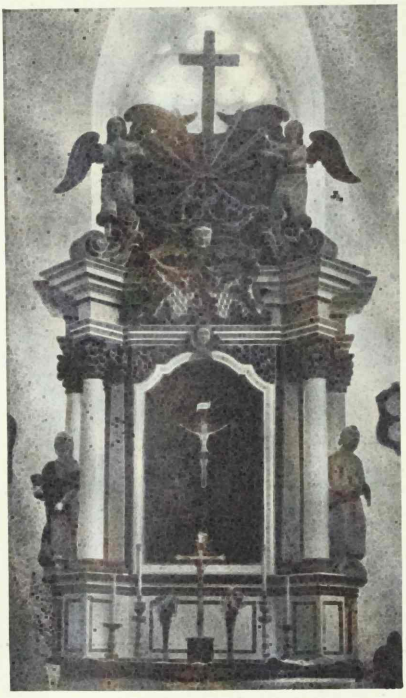


Abb. 248. Gottfried Böhme: Altaraufsatz in der Kirche zu Peude.



Abb. 249. Ehem. Altaraufsatz in der Domkirche zu Riga (1748). Zeichnung von Brotze.
(Nach Campe.)

immaterialisieren. Der Gedanke hat in Voluten, schwebenden Engeln und der Jahvesonne einen ziemlich unbeholfenen Ausdruck gefunden, tut sich aber dennoch in einem deutlichen Streben nach dem Sublimen kund. Die beiden Altaraufsätze gleichen einander fast völlig. In Püha fehlen zwar die in Peude vorhandenen Seitenfiguren, was aber keinen grösseren Verlust bedeutet, denn der Meister, der hier tätig gewesen ist, war einer figuralen Skulptur nicht fähig. Die Cherubim, die die Jahvesonne flankieren, sind fast rührende Beispiele dafür. Die Ornamente sind besser geschnitten. Der Schöpfer dieser Arbeiten war nur ein einfacher Kleinstadttischler in Arensburg namens Gottfried Böhme. Der Altaraufsatz in Püha scheint im Jahre 1753 fertig gewesen zu sein.

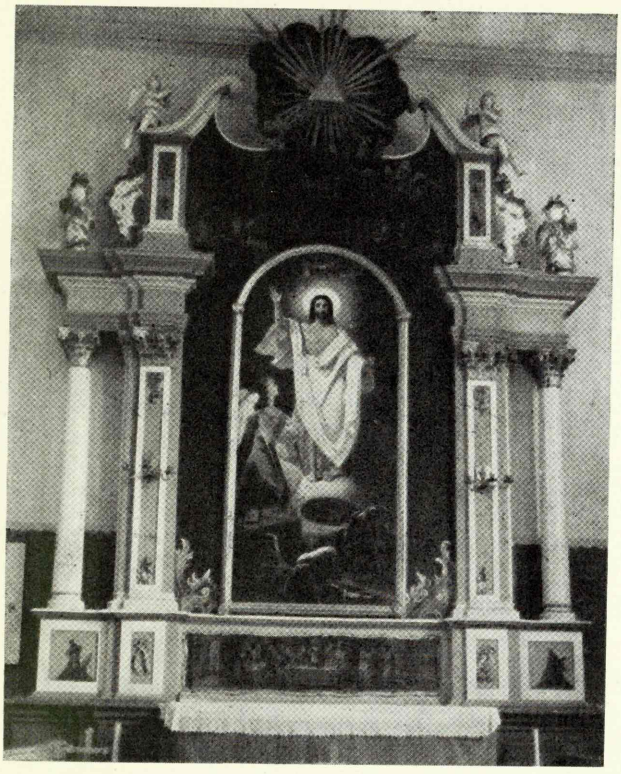


Abb. 250. C. G. Appelbaum: Altaraufsatz in der Kirche zu Karkus (Karksi, um 1760—70).

Böhme hat aber nicht selbständig gearbeitet. Fast jede Einzelheit hat er dem Altarwerk in der Rigaer Domkirche entnommen. Das letztere wurde 1748 nach Entwürfen des Tischlermeisters Christoph Eger erbaut, der aus Walzenburg in Sachsen eingewandert war. Die Bildhauerarbeit wurde von den Bildhauern Thuessen und Daniel Kurlavsky ausgeführt. Der Altar stand in der Kirche nur bis 1817, wo er entfernt wurde [10]. Ein Riss gibt uns jedoch eine Vorstellung von dem Aussehen des Altars (Abb. 249). Unter den katholischen Kompositionen, die diesem provinziellen Werk als Vorbild gedient haben, nennt Vipers treffend den

[10] P. Campe Die Barockaltäre des XVIII. Jahrhunderts in den ev.-luth. Kirchen Rigas (Riga 1931) 295.

Altar in Amorbach aus dem Jahre 1747, der dem in Püha sehr nahesteht [11].

Auch der Altaraufsatz in der Kirche zu Karkus (Karksi), bei dem die Malereien eine grosse Rolle spielen, kann mit Riga in Verbindung gebracht werden (Abb. 250). Durch ihre rocailleverzierten Pilaster neben den Säulen, ihre zierlichen Rokokovasen und anmutsvoll geschweiften Voluten schliesst sich diese Arbeit an die Altäre an, die von dem produktiven Tischlermeister Carl Gottlob Appelbaum in Riga ausgeführt worden sind. Er war ebenso wie Eger aus Sachsen, und zwar aus Radeburg, gebürtig, kam aber 1759 über Lübeck nach Riga. Eine seiner vornehmsten Arbeiten ist der Altar in der Johanniskirche zu Riga aus den Jahren 1768—1769. Noch näher steht dem Altar in Karkus aber der von Appelbaum im Jahre 1766 für die Katharinenkirche zu Bickern (Biķernieki) angefertigte [12]. Wahrscheinlich gehört auch der Altar in Karkus der Produktion dieses Meisters an. Für die skulptierten Teile benutzte Appelbaum Gehilfen.

In Nordestland ist der Altar in der Kirche zu Kirrefer (Kirbla) aus dem Jahre 1783 eines der stattlichsten Beispiele für die mächtigen Säulenstellungen des Spätbarocks (Abb. 251). Er zeichnet sich durch eine kraftvolle, einheitliche Architektur aus. Skulpturen fehlen und das Ornamentale ist auf ein Minimum beschränkt. Oberhalb der schräggestellten Pfeiler, die von Pilastern und Kolonnen belebt werden, ist nur ein leichter, von Voluten gerahmter Schirm angebracht, auf dem das offene Empyreum ganz einfach wie ein blauer Sommerhimmel dargestellt ist. Eine gleiche Komposition, nur in kleinerem Format, findet sich in der Kirche zu St. Jakobi Kr. Pernau. Sie ist 1793 datiert. Der letztgenannte Altar steht demjenigen in Remten (Remte) in Kurland sehr nahe [13]. Möbelmässiger ist der nach ähnlichen Prinzipien komponierte Altar in der Kirche zu Kosch, den vergoldete Rokokoornamente zieren (Abb. 252). Der schlichte Altar in der einsam gelegenen Pfarrkirche Werpel (Varbla), der wahrscheinlich um 1797 entstanden ist, bewahrt mehr von den Traditionen des XVII.

---

[11] Vipers op. cit. 247.

[12] Campe op. cit. 296.

[13] Vipers op. cit. 221.

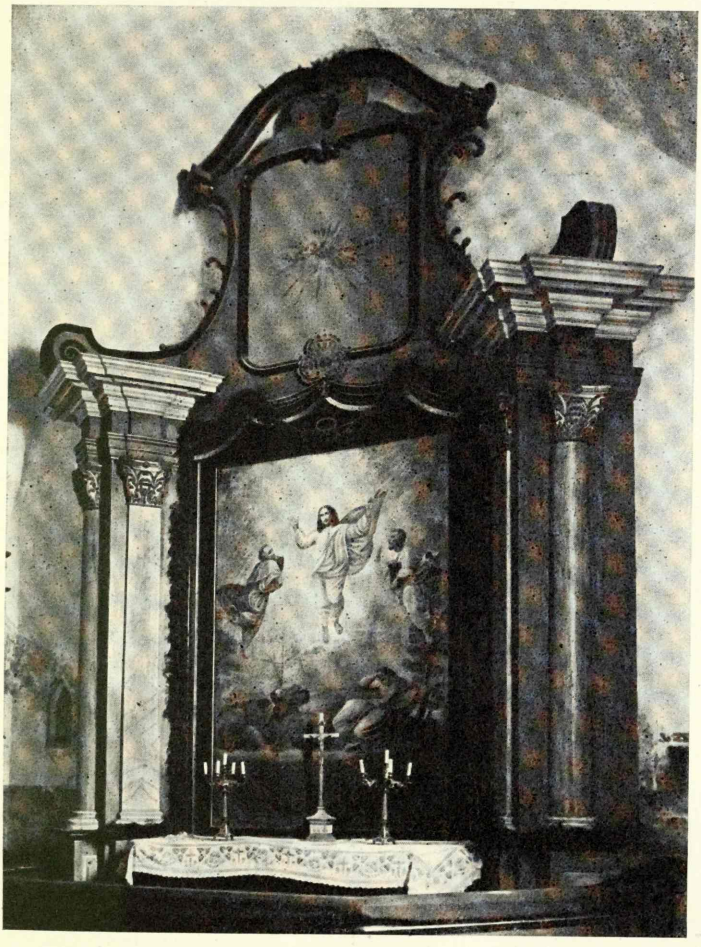


Abb. 251. Altaraufsatz in der Kirche zu Kirrefer (Kirbla, 1783).

Jahrhunderts, was besonders in den Seitenornamenten, die an grosse, sich ringelnde Drachen erinnern, zum Ausdruck kommt (Abb. 253). Auch der Altaraufsatz in der Pfarrkirche St. Johannis (Jaani) auf Ösel ist mit seinem von Kolonnetten gerahmten Mittelfeld und der Bekrönung durch drei Skulpturen in althergebrachter Weise ausgestaltet.

Einfache, provinzielle Altarwerke von spätbarockem Typus fertigte der bereits erwähnte Tischler Lorentzon 1820 und 1827

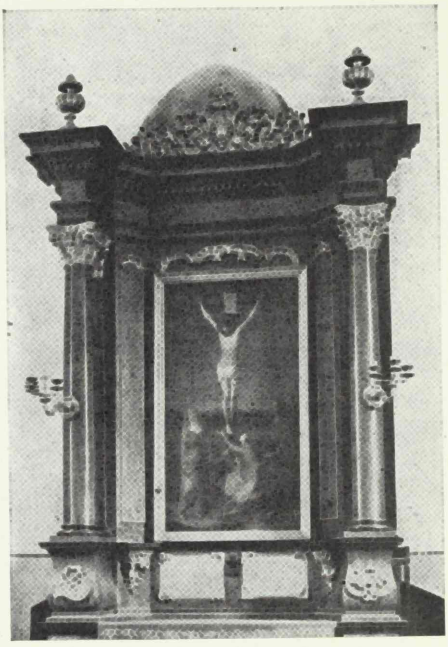


Abb. 252. Altaraufsatz in der Kirche zu Kosch (Kose).

für die Kirchen in Wolde und auf Mohn an[14]. Gleichzeitig, d. h. im Jahre 1820, entwarf der obengenannte Schoenfeldt ausser der Kanzel auch einen Altar für die Olaikirche zu Reval. Er schliesst sich den Traditionen des Altars in der Rigaschen Domkirche an — obwohl dieser damals schon als veraltet entfernt worden war — mit schräggestellten korinthischen Säulenordnungen, gespaltenem Segmentgiebel und Seitenfiguren. Das war die letzte Lebensäusserung des Barocks in Reval, und es überrascht nicht, dass das Projekt niemals verwirklicht worden ist. Auch nach Reval verbreitete sich die allgemeine Missachtung gegenüber den Formen des Barocks. Anstelle des von Schoenfeldt entworfenen Altars

[14] ZAD, KVAOe, Wolde 78, Mohn, Visit. 1862: „Der Altar ist 1827 für 500 Rbl von dem Arensburgischen Tischlermeister Nommen Lorenzen verfertigt und von dem Maler Krause gemahlet. Das Altargemälde . . . 1788 von dem Arensburgischen Maler Kierölff (Kjerulf) gemalt."

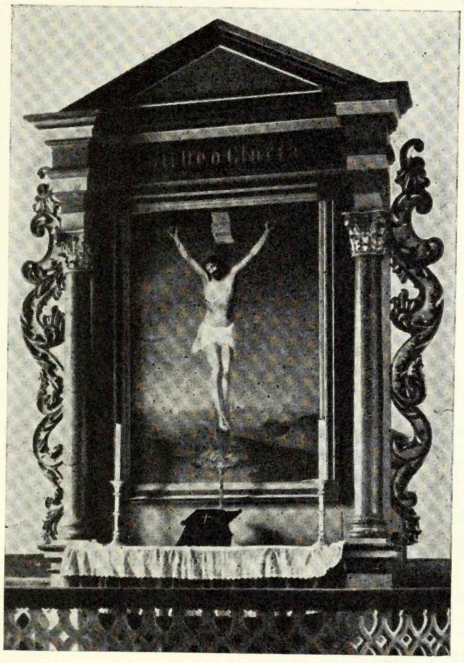


Abb. 253. Altaraufsatz in der Kirche zu Werpel (Varbla, um 1797).

wurde eine neugotische Komposition unter den Sterngewölben des Chors aufgestellt.

Ein anmutiges Beispiel einer rein architektonischen Lösung des Altarproblems aus dem Ende des XVIII. Jahrhunderts findet sich in der Kirche zu Waiwara. Während der Neuantike werden die Formen noch strenger. Bezeichnend hierfür ist die würdige Nische, die den Altar in der Kirche zu Pönal (Lääne-Nigula) schmückt. Sie ist in Holz ausgeführt, aber in Stein gedacht; der Meister hat eine reine Architektur, in der alle Schnitzereien und alle Plastik vermieden sind, angestrebt. Eine solche Lösung in dorischem Geist bildet jedoch eine Ausnahme. Bald ging man überall zu einer geistlosen Pseudogotik über, die den Kirchenausstattungen bis an unsere Tage ihr Gepräge aufgedrückt hat. Viele gediegene Kunstwerke aus älteren Zeiten haben ihr weichen müssen, und auch mancher stimmungsvolle Kirchenraum ist dadurch zerstört worden.

Verzeichnis der Tafeln und der Abbildungen.

A. Tafeln.

Tafel I. Ratsgestühl in der Nikolaikirche, Reval (1556—57). Südliche Seitenansicht in der alten Aufstellung unter der Orgelempore.
Tafel II. Ratsgestühl in der Nikolaikirche, Reval. Östliche Seitenansicht in der gegenwärtigen Aufstellung im Chor.
Tafel III. Kanzel in der Kirche zu Randen. Vorderansicht.
Tafel IV. Kanzel in der Kirche zu Randen. Füllungen der südlichen Brüstung.
Tafel V. Kanzel in der Heiligengeistkirche, Reval (1610—15).
Tafel VI. Kanzel in der Heiligengeistkirche, Reval. Reliefs an der Treppenbrüstung.
Tafel VII. Tobias Heintze: Betpult aus der Trinitatiskirche, Mitau (1617).
Tafel VIII. Tobias Heintze: Kanzel in der Trinitatiskirche, Mitau (um 1619).
Tafel IX. Tobias Heintze: Altaraufsatz in der Kirche zu Kegel (1632).
Tafel X. Tobias Heintze: Altaraufsatz in der Kirche zu Kegel. Teilstück.
Tafel XI. Tobias Heintze: Epitaph des Johann Müller (1637), Nikolaikirche, Reval.
Tafel XII. Tobias Heintze: Johannes der Täufer am Altaraufsatz in der Trinitatiskirche, Mitau.
Tafel XIII. Franz Hoppenstätt: Kanzel in der Kirche zu St. Johannis Kr. Jerwen (1648).
Tafel XIV. Franz Hoppenstätt: Geschnitzte Holzwand vor der Grabstätte Bogislaus Rosens (1655), Nikolaikirche, Reval. Ausschnitt.
Tafel XV. Andreas Michaelson: Epitaph des Bogislaus Rosen (1651), Nikolaikirche, Reval.
Tafel XVI. Andreas Michaelson: Altaraufsatz in der Kirche zu St. Johannis Kr. Jerwen (um 1654).
Tafel XVII. Elert Thiele: Geschnitzter Fries in der Ratsstube, Reval (um 1660—1674).
Tafel XVIII. Elert Thiele: Kruzifix in der ehem. deutschen Stadtkirche, jetzt Verklärungskathedrale, Narva.
Tafel XIX. Berent Lorentz?: Altaraufsatz in der Kirche zu Röthel (1678).
Tafel XX. Kanzel in der Kirche zu Luggenhusen (1673).

Tafel XXI. Christian Ackermann: Deckel der Taufe in der schwedischen Kirche, Reval (um 1680).
Tafel XXII. Christian Ackermann: Kanzel in der Domkirche, Reval (1686).
Tafel XXIII. Christian Ackermann: Petrus am Altaraufsatz in der Kirche zu St. Simonis (1684).
Tafel XXIV. Christian Ackermann: Altaraufsatz in der Kirche zu Fickel. Ausschnitt.
Tafel XXV. Christian Ackermann: Altaraufsatz in der Kirche zu Merjama (1689).
Tafel XXVI. Christian Ackermann: Altaraufsatz in der Kirche zu Merjama. Ausschnitt.
Tafel XXVII. Joachim Armbrust: Friesfüllungen, Ratsstube, Reval (1696).
Tafel XXVIII. Joachim Armbrust: Geschnitzte Füllungen, Nikolaikirche, Reval (um 1700).

B. Abbildungen.

1. Stuhlwange in der Heiligengeistkirche, Reval (1513). Einfassung modern 18
2. Geschnitzte Tür, jetzt verschollen, Langstr. 61, Reval. (Alte Aufnahme.) 22
3. König Knut der Heilige. Holzstatuette aus der Kanutigilde (um 1540). Staatliches Kunstmuseum, Reval 25
4. Gestühl im Mittelschiff der Nikolaikirche, Reval (1556—57) . . . 28
5. Stuhlwange mit Petrus am Mittelgang in der Nikolaikirche, Reval (1556) 29
6. Gestühl in der Nikolaikirche, Reval. Seitenwange einer der Frauenbänke 29
7. Seitenwange des einfacheren Typus in der Nikolaikirche, Reval 30
8. Eine Tür des Schwarzhäuptergestühls, Nikolaikirche, Reval . . . 30
9. Eine Tür der „Ritterstühle", Nikolaikirche, Reval 31
10. Westfälischer Stollenschrank (Oberteil), Schloss Freckenhorst. (Nach Inv. Westfalen.) 32
11. a) Fries am Ratsgestühl, b) Fries am Gestühl im Mittelschiff, c) Fries am Gestühl im südlichen Seitenschiff; Nikolaikirche, Reval 34
12. Friesfüllung. Kupferstich von A. Aldegrever (B. 243) 35
13. a und b. Vom Ratsgestühl der Nikolaikirche, Reval. Ornamentale Motive 36
14. Marten Mattiesen Schweitzer: Kanzel in der Kirche zu Goldenbeck (1626) 39
15. Berent Geistmann: Lünettenfüllung im Portal des Schwarzhäupterhauses, Reval (um 1604) 42
16. a und b. Berent Geistmann: Wandtäfelung in der Nikolaikirche, Reval, und dazu ursprünglich gehörende Hermenpilaster, jetzt am Kanzelfuss angebracht (1604) 43

17. Berent Geistmann: Bekrönung des Antoniusaltars, Nikolaikirche, Reval 45
18. Michel van Groningen: Altaraufsatz in der Kirche zu Kristrup, Dänemark (1598). (Nach Jensen.) 46
19. Berent Geistmann: Geschnitzte Kanephoren und Stuhlwange in der Nikolaikirche, Reval 47
20. Berent Geistmann: Kanzelaltar in der Kapelle zu Toal 48
21. Ehem. Altaraufsatz in der Kirche zu Ampel 49
22. Gert Bavendamp: Kanzel in der Nikolaikirche zu Pernau (um 1648) 52
23. Kanzel in der Nikolaikirche zu Pernau 53
24. Kanzel in der Liebfrauenkirche zu Dordrecht, Holland (Nach Vermeulen.) 53
25. Epitaph des Dietrich Müller (Moller) (um 1614). Nikolaikirche, Reval 55
26. J. Werncke: Epitaph des Hinrich Wedemhoff d. Ä. (1597). Marienkirche, Lübeck. (Nach Inv. Lübeck.) 57
27. Kanzel in der Kirche zu Jamma 59
28. Jakob Jakobson: Kanzel in der Kirche zu Karmel (1645) 62
29. Hans Fleming: Kanzel im Dom zu Lübeck (1568) 63
30. Korpus der Lübecker Domkanzel 64
31. Korpus der Kanzel in der Kirche zu Karmel 65
32. Reliefs an der Kanzel in der Kirche zu Karmel 66
33. Kanzel in der Kirche zu Kielkond (1604) 67
34. Kanzel in der Kirche zu Peude (1635) 67
35. Polchow, Mecklenburg. Alte Kanzel (1592). (Nach Schlie.) . . 69
36. Balthasar Raschky: Kanzel in der Kirche auf Mohn (1629) . . . 73
37. Balthasar Raschky: Kanzel in der Kirche zu Karris (1638) . . . 75
38. Gross-Bresa, Kreis Neumarkt, Schlesien. Kanzel. (Nach Wiesenhütter.) 75
75
39. Balthasar Raschky: Ehem. Altaraufsatz in der Kirche zu Kergel (1637) 77
40. Balthasar Raschky: Maria und Johannes. Holz. Arensburg, Museum 80
41. Kanzel in der Heiligengeistkirche, Reval. Südseite des Korpus 83
42. Kanzelhaube in der Heiligengeistkirche, Reval 85
43. Treppenbrüstung der Kanzel in der Heiligengeistkirche, Reval . . 86
44. Johann Heintze?: Empore in der Trinitatiskirche zu Mitau (1616) 91
45. Johann Heintze?: Empore in der Trinitatiskirche zu Mitau (1616) 92
46. Gedächtnistafel des Wilhelm Becker an der Nordempore in der Trinitatiskirche, Mitau (1616) 93
47. Intarsiavorlagen von Rotger Kasemann und Gabriel Krammer (Nach Rothe und Jessen.) 95
48. Ratsstuhl in der Pfarrkirche zu Güstrow (1599). (Nach Schlie.) 96
49. Trinitatiskirche, Mitau. Teilstück einer Brüstung 97
50. Tobias Heintze: Selbstbildnis in Intarsia am Betpult 99
51. Tobias Heintze: Kanzel in der Trinitatiskirche, Mitau (um 1619) 101

52. Tobias Heintze: Schalldeckel der Kanzel in der Trinitatiskirche, Mitau 102
53. Kanzel in der Kirche zu Kuppentin, Mecklenburg. (Nach Schlie.) 103
54. Kanzel in der Kirche zu Bristow, Mecklenburg (um 1600). (Nach Schlie.) 104
55. Kerzenhalter an der Kanzel, Trinitatiskirche, Mitau 105
56. Tobias Heintze: Kanzel in der Nikolaikirche, Reval (1624) . . . 107
57. Tobias Heintze: Kanzel in der Nikolaikirche mit der Gedächtnistafel des Bogislaus Rosen 109
58. Tobias Heintze: Schalldeckel der Kanzel in der Nikolaikirche, Reval 111
59. Tobias Heintze: Korpus und Treppenbrüstung der Kanzel in der Nikolaikirche, Reval 113
60. Tobias Heintze: Kanzeltür in der Nikolaikirche, Reval 114
61. Christophorus, ehem. Kanzelstütze. Nikolaikirche, Reval 115
62. Tobias Heintze: Entwurf zum Gestühl und Epitaph des Rates in der Olaikirche, Reval (1626). Nachzeichnung aus dem Anfang des XIX. Jahrhunderts. (Ehem. Archiv der Estländischen Literärischen Gesellschaft, Reval.) 118
63. Altaraufsatz in der deutschen Kirche zu Tilsit (1611). (Nach Ulbrich.) 125
64. Tobias Heintze: Kanzel in der Kirche zu Kegel bei Reval (1632) 126
65. Tobias Heintze: Kanzel in der Kirche zu Kreuz (um 1630) . . . 128
66. Heintzes Werkstatt: Kanzel in der Kirche zu Taivassalo, Finnland (1633) 129
67. Tobias Heintze: Epitaph des Johann Müller, Nikolaikirche, Reval (1637). Oberteil 134
68. Tobias Heintze: Altaraufsatz in der Trinitatiskirche, Mitau (1641) 136
69. Tobias Heintze: Christus auf dem Ölberg. Relief vom Altaraufsatz in der Trinitatiskirche, Mitau 138
70. Tobias Heintze: Das Abendmahl. Relief vom Altaraufsatz in der Trinitatiskirche, Mitau 139
71. Altaraufsatz in der Kirche zu Mecklenburg (1622). (Nach Schlie.) 141
72. Tobias Heintze?: Moses am Altaraufsatz in der Trinitatiskirche, Mitau 142
73. Kanzel in der Domkirche, Riga (1641) 145
74. Tobias Heintze?: Apostel an der Kanzel in der Domkirche zu Riga 147
75. Altaraufsatz in der Kirche zu Schleck (um 1645) 151
76. Kanzel und Altaraufsatz in der Kirche zu Neuenburg (1648) . . 152
77. Kanzel in der Gertraudenkapelle, Rügenwalde, Pommern (1639) . 155
78. Adam Pampe: Gestühlbrüstung in der Nikolaikirche, Reval . . . 161
79. Lüdert Heissmann: Schalldeckel der Kanzel in der schwedischen Kirche, Reval (1632) 163
80. Lüdert Heissmann: Ehem. Altaraufsatz in der Kirche zu St. Marien-Magdalenen Kr. Jerwen (um 1645) 164

81. Lüdert Heissmann: Kanzel in der Kirche zu St. Marien-Magdalenen Kr. Jerwen (um 1645) 165
82. Lüdert Heissmann: Kanzel in der Kirche zu St. Matthäi Kr. Jerwen. Skulpturen von Elert Thiele (um 1652—55) 168
83. Lüdert Heissmann: Kanzel in der Kirche zu Mynämäki, Finnland 169
84. Geschnitzte Brüstung (1639) und Füllungen (um 1700) in der Nikolaikirche, Reval. Die ältere Arbeit (unten) von Hans Wentzel, die jüngere von Joachim Armbrust 171
85. Hans Wentzel: Ehem. Orgelbrüstung in der Nikolaikirche, Reval (1639). Teilstück 172
86. Hans Wentzel: Astronomica an der ehem. Orgelbrüstung, Nikolaikirche, Reval 173
87. Lübeck, Dom. Oberteil des Uhrwerks mit Schnitzwerk von Michael Sommer (1627—28). (Nach Inv. Lübeck.) 174
88. Epitaph des Friedrich Montfort (1602), Dom zu Königsberg. (Nach Ulbrich.) 175
89. Hans Wentzel: Schalldeckel der Kanzel in der Kirche zu Kegel . 176
90. Hans Wentzel: Ehem. Türbekrönung, Rathaus, Reval (1646) . . . 177
91. Hans Wentzel: Musterzeichnung. Stadtarchiv, Reval 178
92. Franz Hoppenstätt: Kanzel in der Kirche zu St. Johannis Kr. Jerwen (1648) 181
93. Kanzeltür in der Kirche zu St. Johannis Kr. Jerwen 183
94. Franz Hoppenstätt: Geschnitzte Holzwand vor der Grabstätte Bogislaus Rosens (1655), Nikolaikirche, Reval 184
95. Franz Hoppenstätt: Geschnitzte Tür, Langstr. 71, Reval 186
96. Kanzel der ehem. deutschen Stadtkirche, jetzt Verklärungskathedrale, Narva. Haube von Simon Sifferson (um 1660). Korpus von Lorentz Mühlenhoff (1696) 188
97. Simon Sifferson: Ratsgestühl aus dem Rathaus, Narva (1663). (Jetzt im Museum.) 189
98. Andreas Michaelson: Epitaph des Bogislaus Rosen (1651), Nikolaikirche, Reval. Ausschnitt. 192
99. Königsberg, Dom. Büttner-Keuter-Epitaph (1613 oder 1614). (Nach Ulbrich.) 195
100. Hans Gudewerdt d. J.: Altaraufsatz in der Kirche zu Eckernförde (1640). (Nach W. Jessen.) 196
101. Lübeck, Marienkirche. Epitaph des Lorenz Möller (1630). (Nach Inv. Lübeck.) 198
102. Donath Horn: Keulenschwünge aus dem „Zierathenbuch". (Nach Rothe.) 200
103. Andreas Michaelson: Altaraufsatz in der Kirche zu St. Johannis Kr. Jerwen, ursprüngl. Epitaph des Bogislaus Rosen und seiner Gemahlinnen in einer Kirche zu Reval (1654) 202
104. Friedrich Unteutsch: Altarentwurf aus dem „Zierathenbüchlein". (Nach Lübke.) 204

105. Elert Thiele: Emporenbrüstung aus dem Jahre 1654 in der Nikolaikirche, Reval 207
106 und 107. Gottfried Müller: Knorpelornamente (1621). (Nach Jessen und Zülch.) 208
108. Elert Thiele: Kanzel in der Kirche zu Nuckö (1656) 210
109. Elert Thiele: Korpus der Kanzel in der Kirche zu Nuckö 211
110. Elert Thiele: Konsolenkopf an der Kanzel in der Kirche zu Nuckö 212
111. Elert Thiele: Kanzel in der Kirche zu Röthel (kurz vor 1656) . . 213
112. Elert Thiele: Kanzel in der Kirche zu St. Jakobi Kr. Pernau . . 214
113. Korpus der Kanzel zu St. Jakobi Kr. Pernau 215
114. Klaus Gabriel: Kanzel in der Kirche zu Bredstedt, Schleswig (1647). Ausschnitt. (Nach Stork.) 216
115. Elert Thiele: Kanzel in der Kirche auf Worms (1660) 217
116. Elert Thiele: Kanzelbrüstung. Kirche auf Worms 218
117. Elert Thiele: Johannes der Täufer an der Kanzel in der Kirche auf Worms 219
118 und 119. Elert Thiele: Der Evangelist Johannes an den Kanzeln in St. Matthäi Kr. Jerwen (links) und Röthel (rechts) 220
120. Elert Thiele: Markus. Holzfigur in der Kirche zu Wesenberg . . 221
121. Elert Thiele: Figur und Knorpelwerk vom Altaraufsatz in der Kirche zu Kusal 221
122. Elert Thiele: Vom Friese in der Ratsstube zu Reval 224
123. Meister der Berliner Passion: Ornamentale Füllung (Nach Jessen.) 225
124. Johann Conrad Reuttimann: Jagdfries (1681). (Nach Rothe.) . 226
125. Baltzer Winne: Fries am Orgelfundament, Ägidienkirche, Lübeck (1626). (Nach. Inv. Lübeck.) 227
126. Elert Thiele: Die nördliche Empore mit Schnitzereien in der Heiligengeistkirche, Reval 228
127. Baltzer Winne: Schnitzwerk am Orgelfundament in der Ägidienkirche, Lübek (1626). (Nach Inv. Lübeck.) 231
128. Elert Thiele: Kopf des „Kerl aufm Kak", Reval (um 1665). Staatliches Kunstmuseum, Reval 233
129. Thieles Werkstatt: Geschnitzte Haustür am alten Markt, Reval (1665) 237
130. Epitaph des Sven Gydeberg, Antoniuskapelle der Nikolaikirche, Reval (1671) 238
131. Berent Lorentz?: Trabesausschmückung in der Kirche zu Röthel (1678) 240
132. Berent Lorentz?: Altaraufsatz in der Kirche zu Röthel (1678). Ausschnitt 241
133. Wappenepitaph in der Kirche zu Karmel 244
134. Kruzifix in der Elisabethkirche, Pernau 244
135. Epitaph des Heinrich Göseken in der Kirche zu Goldenbeck (1681 oder 1682) 245
136. Trabesgruppe in der Kirche zu Goldenbeck (1682) 246

137. Altaraufsatz in der Kirche zu Jegelecht (1670) 249
138. Georg Baselaque: Altaraufsatz in der Kirche auf Worms (um 1670) 250
139. Petrus und Paulus. Holzskulpturen in der Schlosskirche zu Hapsal (um 1670). 252
140. Altaraufsatz in der Kirche zu Luggenhusen (1672) 256
141. Christian Ackermann: Taufkammer in der schwedischen Kirche, Reval (um 1680) 258
142. Kartusche aus „Newes Compertamentbüchlein" von G. Müller (1621). (Nach Zülch.) 260
143. Christian Ackermann: Taufschale in der schwedischen Kirche, Reval 261
144. Isaac Riga: Taufkammer in der ev. Altrossgärter Pfarrkirche, Königsberg (1691). (Nach Ulbrich.) 262
145. Tauftisch in der kath. Pfarrkirche in Guttstadt, Ostpreussen (um 1690). (Nach Ulbrich.) 263
146. Christian Ackermann: Kanzeltür. Domkirche, Reval (1686) 265
147. Christian Ackermann: Mosesfigur als Kanzelfuss, Domkirche, Reval 266
148. Ev. Pfarrkirche in Ortelsburg, Ostpreussen. Mosesgestalt als Kanzelfuss. (Nach Ulbrich.) 266
149. Christian Ackermann: Kanzel in der Kirche zu Jörden 267
150. Christian Ackermann: Kanzel in der Kirche zu Karusen (1697) . 269
151. Christian Ackermann: Kanzel in der schwedischen Kirche, Reval (1707) 271
152. Christian Ackermann: Kanzel in der schwedischen Kirche, Reval. Teilstück der Brüstung 272
153. Christian Ackermann: Mosesfigur als Kanzelfuss. Schwedische Kirche, Reval 273
154. Christian Ackermann: Kanzel in der Kirche zu Rappel (1700) . . 275
155. Christian Ackermann nebst Gehilfen: Kanzel in der Kirche zu Fickel 276
156. Ev. Pfarrkirche, Tilsit, Ostpreussen. Korpus und Treppenbrüstung der Kanzel (1677). (Nach Ulbrich.) 277
157. Ev. Pfarrkirche, Tilsit. Korpus der Kanzel (1677). (Nach Ulbrich.) 279
158. Kanzel der ev. Pfarrkirche zu Powunden, Ostpreussen (1702). (Nach Ulbrich.) 280
159. Kanzel der ev. Pfarrkirche zu Johannisburg, Ostpreussen (um 1696). (Nach Ulbrich.) 281
160. Kanzel der ev. Altrossgärterkirche, Königsberg (1666). (Nach Ulbrich.) 282
161. Altaraufsatz in der ev. Altrossgärterkirche, Königsberg (1676—77). (Nach Ulbrich.) 283
162. Christian Ackermann: Altaraufsatz in der Kirche zu St. Simonis (1684) 285
163. Christian Ackermann: Altaraufsatz in der Kirche zu Fickel . . . 287

164. Dom zu Frauenburg, Ostpreussen. Stephansaltar (um 1643). (Nach Ulbrich.) 288
165. Ev. Pfarrkirche zu Landsberg, Ostpreussen. Altaraufsatz, rechter Teil (1660—70). (Nach Ulbrich.) 289
166. Kath. Pfarrkirche in Pettelkau, Ostpreussen. Teil des Altaraufsatzes (um 1660—70). (Nach Ulbrich.) 290
167. Christian Ackermann: Altaraufsatz in der Kirche zu St. Matthäi Kr. Jerwen 291
168. Ewert Friis: Altaraufsatz in der Pfarrkirche zu Askersund, Schweden (um 1665) 294
169. Christian Ackermann: Altaraufsatz in der Kirche zu Turgel (1693) 296
170. Christian Ackermann: Johannes der Täufer am Altaraufsatz in der Kirche zu Turgel 297
171. Christian Ackermann: Altaraufsatz in der Kirche zu St. Martens (1700) 298
172. Altaraufsatz in der Domkirche, Reval. Entwurf: Nikodemus Tessin d. J., Bildhauer: Christian Ackermann (1694—96) 299
173. Nikodemus Tessin d. J.: Entwurf zum Altaraufsatz in der Riddarholmskirche, Stockholm (1678). (Nach Josephson.) 303
174. Altaraufsatz in der Kirche zu Karusen 305
175. Christian Ackermann: Epitaph des Gottfried Stecher, Nikolaikirche, Reval (1710) 307
176. Christian Ackermann: Porträtbüste Gottfried Stechers am Stecher-Epitaph 308
177. Christian Ackermann: Kruzifix in der Kirche zu St. Marien-Magdalenen Kr. Jerwen 309
178. Hinrik Martens: Trabesgruppe in der Domkirche, Reval (1694) . 310
179. Brüstungsstück der ehem. Kanzel in der Kirche auf Kl.-Rogö . . 311
180. Wappenepitaph des Kapitänleutnants Alexander Wartmann, gestorben 1676. Nikolaikirche, Reval 315
181. Wappenepitaph des Christoffer Kursel, gestorben 1679. Röthel, Kirche 315
182. Christian Ackermann: Wappenepitaph des Generalmajors Johann Andreas von der Pahlen, gestorben 1697. Domkirche, Reval . . . 317
183. Christian Ackermann: Wappenepitaph des Wolmer v. Wrangel, gestorben 1686. Domkirche, Reval 318
184. Christian Ackermann: Wappenepitaph des Jörgen von Bistram, gestorben 1687. Domkirche, Reval 319
185. Christian Ackermann: Wappenepitaph eines Mitglieds der Familie Üxküll. Domkirche, Reval 320
186. Christian Ackermann: Wappenepitaph des Fromhold von Tiesenhausen, gestorben 1694. Domkirche, Reval 321
187. Christian Ackermann: Wappenepitaph des Otto Üxküll-Güldenbandt. Domkirche, Reval 322

188. Kirche in Grasdorf, Hannover. Kanzelaltar und Memorienschild (um 1736). (Nach Inv. Hannover.) 324
189. Memorienschild des Anton Friedrich Steding (um 1717). Neustädter St.-Johannis-Kirche, Hannover. (Nach Inv. Hannover.) 325
190. Kanzel in der Kirche zu Bodenburg, Prov. Hannover (um 1695). (Nach Bleibaum.) 326
191. Anthony Eckmeyer: Bilderrahmen in der ehem. deutschen Stadtkirche, jetzt Verklärungskathedrale, Narva (1688) 330
192. Bilderwand mit dem Königstor in der Verklärungskathedrale, Narva. Im Hintergrund der ehem. Altaraufsatz der ev. Kirche, um 1687 von Anthony Eckmeyer ausgeführt 331
193. Anthony Eckmeyer: Altaraufsatz in der Johanniskirche, Narva. (Nur die Seitenpartien sind ursprünglich.) 332
194. Johann Georg Heroldt: Gestühl in der Johanniskirche, Narva (um 1691) 336
195. Joachim Armbrust: Konsolenfigur am Ratsstubenfries, Reval (1696) 338
196. Akanthusfüllung von Marcus Nonnenmacher (1710). (Nach Rothe.) 340
197. Joachim Armbrust: Altaraufsatz in der schwedischen Kirche, Reval (1697—1703) 342
198. Jakob Leu: Königstor in der Verklärungskathedrale, Narva (um 1708) 345
199. Narva. Portal des Schwartzschen Hauses 347
200. Johanniskirche, Dorpat. Figuren an der Kanzel 349
201. Maria in einer Trabesgruppe aus der Johanniskirche, Dorpat. Staatliches Museum, Riga 351
202. Thomas Öhman: Kanzel in der Kirche zu Pillistfer (1686) . . . 352
203. Thomas Öhman: Matthäus und Lukas. Figuren an der Kanzel in Pillistfer 353
204. Johann Dietrich Neuhausen?: Kanzel in der Kirche zu St. Bartholomäi (um 1696) 355
205. Johann Dietrich Neuhausen?: Korpus und Treppentür der Kanzel in St. Bartholomäi 356
206. Johann Dietrich Neuhausen?: Altaraufsatz in der Kirche zu St. Bartholomäi (1696) 357
207. Altaraufsatz in der ev. Pfarrkirche zu Nordenburg, Ostpreussen (um 1715). (Nach Ulbrich.) 358
208. Ev. Pfarrkirche zu Arnau, Ostpreussen. Orgel, linker Teil (um 1692). (Nach Ulbrich.) 359
209. Kanzel in der Kirche zu Grenzhof, Kurland 360
210. Friedrich Weiss?: Kanzel in der Stadtkirche zu Hapsal (1707) . . 362
211. Friedrich Weiss?: Kanzel in der Kirche zu Hanehl (1709) 363
212. Friedrich Weiss?: Altaraufsatz in der Kirche zu Hanehl (1709) . 364
213. Kopf des Johannes des Täufers. Vom Kanzelfuss in der Kirche zu Hanehl 366
214. Schloss Katharinenthal. Stuckausschmückung des grossen Saales

(um 1720) 369
215. Heinrich von Bergen: Posaunenbläser vom einstigen Orgelprospekt der Petrikirche, Riga (1731—32). (Nach Campe.) 370
216. Kirche zu Heinersdorf, Brandenburg. Altaraufsatz. (Nach Inv. Brandenburg.) 372
217. Ivan P. Sarudny: Bilderwand in der Verklärungskathedrale, Reval (1720) 373
218. Ivan P. Sarudny: Bilderwand in der Peter-Pauls-Kathedrale, St. Petersburg (1722—26). (Nach Grabar.) 374
219. Christian Ackermann und Johann Valentin Rabe: Altaraufsatz in der Kirche zu Haggers (vollendet 1731) 376
220. Johann Valentin Rabe: Kreuzigungsgruppe vom Altaraufsatz in der Kirche zu Haggers (1731) 377
221. Johann Valentin Rabe: St. Laurentius. Steinrelief aus der St.-Lorenz-Kirche, Lübeck (1702). (Nach Inv. Lübeck.) 379
222. Lübeck, Ägidienkirche. Orgel mit Schnitzereien und Figuren von J. V. Rabe (1714—15). (Nach Inv. Lübeck.) 380
223. Lübeck, Dom. Schrankenwerk der älteren fürstbischöflichen Grabkapelle (um 1705). (Nach Inv. Lübeck.) 382
224. Johann Valentin Rabe: Kanzel in der Kirche zu Haljal (1730) . . 384
225. Johann Valentin Rabe: Schalldeckel der Kanzel in Haljal 385
226. Johann Valentin Rabe: Kanzel in der Kirche zu Jewe (1728) . . 387
227. Johann Valentin Rabe: Kanzeltür in der Kirche zu Jewe 388
228. Johann Valentin Rabe: Trabesgruppe in der Kirche zu Jewe . . 389
229. Johann Valentin Rabe: Kanzelhaube. Domkirche, Reval 390
230. Johann Valentin Rabe: Kanzel in der Johanniskirche, Narva (1734) 391
231. Lübeck, Jakobikirche. Schalldeckel der Kanzel (1697—98). (Nach Inv. Lübeck.) 393
232. Johann Valentin Rabe: Altaraufsatz in der Kirche zu Wesenberg (1730) 395
233 und 234. Altaraufsatz und Kanzelhaube in der Kirche zu Dickeln, Livland 397
235. Quirinus Rabe: Altaraufsatz in der Kirche zu Rappel (1737) . . . 399
236. Quirinus Rabe: Altaraufsatz in der Kirche zu Jörden (1736) . . . 401
237. Quirinus Rabe: Figuren vom ehem. Altaraufsatz in der Kirche zu St. Johannis Kr. Harrien (1736) 401
238. Quirinus Rabe: Bilderrahmen in der Johanniskirche, Narva (1738) 403
239. Wappenepitaphien des Chr. Adam Richter (1758) und des S. J. Pilar von Pilchau, Domkirche, Reval 405
240. Empore der Familie Manteuffel, Domkirche, Reval 406
241. Kanzel in der Kirche zu St. Simonis (1724) 408
242. Kanzel in der Kirche zu Friedrichsthal, Pommern. (Nach Inv. Pommern.) 409
243. Kanzel in der Kirche zu Torma 411

244. Kanzel in der Kirche zu St. Matthias Kr. Harrien (1784) 411
245. Kanzel in der Kirche zu Anseküll 413
246. Kanzel in der Kirche zu Püha (1793) 413
247. Gottfried Böhme: Altaraufsatz in der Kirche zu Püha (1753) . . 415
248. Gottfried Böhme: Altaraufsatz in der Kirche zu Peude 416
249. Ehem. Altaraufsatz in der Domkirche zu Riga (1748). Zeichnung von Brotze. (Nach Campe.) 416
250. C. G. Appelbaum: Altaraufsatz in der Kirche zu Karkus (um 1760—70) 417
251. Altaraufsatz in der Kirche zu Kirrefer (1783) 419
252. Altaraufsatz in der Kirche zu Kosch 420
253. Altaraufsatz in der Kirche zu Werpel (1797) 421

Personenregister.

Abkürzungen: Arch. — Architekt, Bh. — Bildhauer, Bm. — Baumeister, Hbh. — Holzbildhauer, Hg. — Herzog, Hgn. — Herzogin, M. — Maler, n — Note, OM — Ordensmeister, Schn. — Schnitzer, Stbh. — Steinbildhauer, T. — Tischler.

Abraham, Jakob, Schn. 41
Achtschnicht, Chr., Schn. 126
Ackermann, Christian d. Ä., Bh. u. T. 13, 51, 206n, 233, 239, 242, 242n, 248, 249, 253n, 254—260, 254n, 257n, 263—265, 264n, 270, 273—275, 277—282, 277n, 284—286, 288, 290—292, 292n, 295, 300—302, 301n, 304—312, 316—319, 322—324, 326—330, 338, 339, 341, 343, 354, 355, 359, 365—367, 375, 377, 383, 385, 391, 392, 394, 400, 405
Ackermann, Christian d. J., Bh. 323—328
Adelheim, Georg 159n, 190n, 236n, 257n, 378n, 382n, 397n, 398n
Aken, Hans v., Stbh. 43
Aken, Johan, M. 223, 224
Albrecht, Paul, Bh. 187, 187n
Aldegrever, Heinrich 35, 36, 38
Altdorfer, Erhard 40
Amberg, Daniel Friedrich, M. 341n
Amelung, F. 121n
Amman, Jost 70
Anna, Hgn. v. Mecklenburg 89, 90
Anrep, Reinhold 68
Appelbaum, Carl Gottlob, T. 418
Appelgren, Erich 365n
Arbusow, L. 148n
Arend, Geschl. 234n
Armbrust, Jakob, Hbh. 339
Armbrust, Joachim, Hbh. 13, 334n, 336n, 337—341, 337n, 339n, 341n, 343, 349n, 394, 395
Arning, Anna Elisabeth 339
Arps, Gerhard Heinrich, Bürgerm. v. Narva 392n, 402
August Friedrich, Fürstbischof, Hg. v. Schleswig-Holstein-Gottorp 381

Baer, v., Leutnant 378
Baggehufvud, Friedrich Jakob v. 394n
Bahde, Heinrich, Kammerherr 224
Bahr, Martin, Bh. 348
Ballivi, Arzt 22, 23
Bang 82
Baranoff, Johann 296n
Barbet, J. 253
Barile, Antonio 98
Barre, Reinhold de la, General 414n
Bartels, Conrad Heinrich, Bh. 327
Bartels, Daniel d. Ä., Bh. 327
Bartels, Ernst Dietrich, Bh. 324, 325, 327
Bartholomeus, Schn. 24
Baselaque, Georg, Bh. 251, 251n
Bavendamp, Gert, T. 52, 54
Beck, E. v. 187n
Beck, Hille, geb. Marsvin 72

Beck, Jacob, Statthalter 72
Becker, Hans, M. u. Schn. 19, 20
Becker, Wilhelm 90—92
Beer, Tecle 68
Beham, B. H. S. 24
Bennicker (Beneker), Bernt, Schn. 87, 87n, 88, 160
Benten, Caspar, T. 54n, 71n
Bérain 375
Berends, Ewert, T. 54n
Berens, Fabian, Generalmajor 206n
Berents, Hermann, T. 300, 306
Berg, Cl. 78n
Bergen, Heinrich v., Bh. 368—371, 368n, 373, 374
Berliner, R. 3n
Bethe, H. 2n, 154n
Bezold, G. v. 35n
Bierens de Haan, D. 50n, 337n
Biernatzki, J. 255n
Bildhauer, Andreas s. Michaelson
Bildhauer, Jakob 121n
Bildthauer (Bildthauwer), Hans s. Wentzel
Bildthauer, Johan s. Wentzel
Bilthauer, Berend s. Genau
Bindeschuh, Rupert, Bm. 335n
Birkenhultz 82
Bistram, Jörgen v. 319
Bleibaum, F. 2n, 323n, 325, 327, 386n
Blom, Hans s. Blum
Blosfeld, P. 190n, 339n
Blothe, Hinr. Hans 131
Blum (Blume), Hans, M. 122n, 158n, 166n, 170n
Blum (Blume), Paul (Pauvel), M. 108, 110, 115, 122n
Blume, Geschl. 108, 135, 136
Blume, Daniel, M. 108, 110
Blumfeldt, E. 71n
Bock, Jürgen, Schn. 349
Bocker (Becker), Jakob, Schn. 3n, 38
Bodemer, Johann, Hbh. u. Sth. 310n, 343
Boeckler, Hans, Bh. 105
Böhme, Gottfried, T. 412, 416, 417
Bogislaus XIV., Hg. v. Pommern 154
Boje, Georg Heinrich 352n
Bole, Jacob, Bh. u. Schn. 121, 121n
Bologna, Da 123
Boltz, Christoffer, T. 54n
Borman, Jan 16
Bornemann, Andreas, Schn. 26, 27, 37
Bornemann, Hans, M. 26, 26n
Bornmann, Chr. 143n
Bossert, H. Th. 35n
Boy, Georg Baron 187n
Brackel, Landrat 255
Brahe, Ebba 162
Brandin, Philipp, Bh. 54, 140
Braun, J. 293n
Breynard, Johann, Schn. 18, 19, 19n
Brinckmann, A. E. 1n
Brinckmann, Peter, Bh. 249n
Brinkmann, Martin, Bh. 329
Brinkmann, Mikael (Michael), Bh. 248, 249, 259, 259n
Brüggeman, Anna 56n
Bruhn, Anthony, T. 350n
Bruhns, L. 1n, 2n, 11n
Buchau, Lorentz, M. 308
Buchholtz, A. 348n
Budde, Johann Jakob, Bh. 380, 381, 385, 386
Budeloch (Budelo), Budewin, Bh. 243, 243n
Buller, Abraham, Leutnant 191n
Bunge, F. G. 328n
Busch, E. H. 144n, 304n, 414n
Busch, Jürgen, Oberst, Kommandant, 344
Buxhövden, Geschl. 78
Buxhövden, Otto 78

Campe, P. 5n, 310n, 335n, 343n, 344n, 359n, 370n, 371n, 383n, 396n, 406n, 417n, 418n
Capelle, Jakob van der, Bh. 335
Carlsohn, Carl 191n
Catharina, Kaiserin v. Russland 365n

Christian, Bh. 253n
Churländer, Hans s. Wentzel
Claus, Schn. 19
Clausen, H. V. 242n
Cleve, Nils 5n, 130n, 169n
Cleyn, Franz 226n
Collen, Tonnies v., Schn. 41
Corbmacher, Constans 224

Dahlberg, Erik, Generalgouverneur v. Livland 318, 318n, 319, 319n
Daniel, Johann s. Neuhausen
Daus, Matthias, Stbh. 232
Dehn, Jakob, T. 350n
Deken, Jakob 17n
De la Gardie, Axel Julius 300
De la Gardie, Jakob 7, 162, 162n, 251n
De la Gardie, Magnus Gabriel 7, 162n, 251, 251n, 253, 253n
De la Gardie, Pontus 42
Dellingshausen, Woldemar Thomas, Baron 412n
Derfelden, Johann Heinrich v. 287, 288
Deri, M. 3n, 35n
Dettmann, Gerd 79n
Diel (Thiele), Catarina 328, 328n
Diel (Diehl), Elert s. Thiele
Dietterlein, Wendel 94
Dietz, Ludwig 40, 70n
Dimi, Jakob, Schn. 18
Dischler, Johann s. Heintze, Johann d. Ä.
Ditrichsen, Hans, Bh. 232n
Döbel, Johann Christoffer, Bh. 278, 279, 281
Döbel, Michael d. Ä., Arch. u. Bh. 185, 280—282, 284, 290, 291
Döring, J. 90n, 91n, 137n, 148n, 150n, 153n
Drackenhielm, Christina Eleonore 365n
Drege, Hans, Schn. 95
Drenteln, Geschl. 236
Drenteln, Christian v. 236
Dreyer, Reinhold v. 130n
Duding, W. 33n
Dürer 1, 139
Dunte, Jost (Jobst) d. Ä. 44, 45, 56n, 160n, 313

Ebelmann, Jakob 94, 94n
Eck, Veit 94, 94n
Eckert, W. 90n
Eckmeyer, Geschl. 329n
Eckmeyer, Anthony, Bh. u. T. 328—331, 329n, 333
Eger, Christoph, T. 417, 418
Eggert, Helmuth 126n
Elisabeth Magdalene (Magdalena), Fürstin v. Stettin, Pommern usw., Hgn. v. Kurland 90, 137, 137n, 153, 154
Embsinghoff, Vilcken v. 130n
Engels, Reinhold, Mannrichter 266
Erasmus, Georg Caspar 340
Erich, Joakim, Schn. 126
Ericsson, E. 319n
Essen, Landrätin 402
Essen, N. 37n
Essen, Paul v., Offizier, Kommandant v. Reval, Arch. 300, 303, 318, 318n, 319
Evers, Anthony 95n
Evers, Tönnies d. Ä., Schn. 95
Evers, Tönnies d. J., Schn. 2n, 3n, 56, 57, 60, 60n, 61, 61n, 82, 95, 96, 98n, 100, 105, 159n
Exner, J. G., Bh. 414

Feddersen, M. 64n, 70n
Fehring, Max 11n
Fersen, Fabian v., Feldmarschall 248, 249n
Feulner, Adolf 1n, 124n
Fischbach, Geschl. 275
Fleischmann, Georg Christoffer 339
Fleming, Hans 61, 61n, 62, 66, 67
Fleming, Lars 130
Floris, Cornelis 3n, 41, 42, 54, 60, 79, 82, 94, 105, 194

Fock, Hans Ludwig, Ordnungsrichter 400
Focke, J. 187n
Fonne, Hans 190
Frese, Hans, Bh. 398
Friedrich II., König v. Dänemark 71
Friedrich, Hg. v. Kurland 90
Friedrich, Johann, Bh. 277n
Friedrich Wilhelm, Markgraf v. Brandenburg 373, 374
Friis, Ewert, Bh. 234, 293, 293n
Frison, Kersten, Bh. 253

Gabriel, Klaus, Hbh. 204, 205, 209—211, 211n, 213—215, 218, 234, 254n, 255n
Gadebusch, F. K. 359n, 383n
Gebhardt, Eduard v. 301
Geisberg, M. 40n, 70n
Geistmann, Berendt, Schn. u. T. 41, 44, 45, 47—51, 50n, 87, 87n, 160, 163, 165, 166
Geistmann, Marten, Glaser 54
Genau (Gnau), Berent, Bh. 248, 253, 253n
Gerdsen, Claus 54n
Gernet, A. v. 394
Gerrits (Gerdsen), Johann, T. 54n
Gescheidt, Conrad, Schn. 61n
Gieseken, Johann, T. 233n, 238, 239, 257, 259, 263, 264, 316
Götte, Christian, Bürgerm. 344
Gosemikin, Afanasij Stepanoff, T. 394n
Gottschalk, Ludeke s. Sniddeker, Ludeke
Grabar, Igor 375n
Graff, Johann Michael, Stuckateur 414
Greiffenhagen, Otto 19n
Grelter, Georg, Bh. 80n
Groningen, Michel van, Schn. 47, 49, 50
Grove, G. L. 346n
Grummel (Krummel), Johann, Bh. 149n
Guckeisen, Jacob 94, 94n
Gudewerdt, Hans d. J., Hbh. 1n, 196, 196n, 197, 203—205, 213—215, 234, 339
Guleke, R. 165n, 354n
Gustav Adolf, König v. Schweden 90
Gydeberg, Sven, Pastor 236

Haberland, Christoph, Arch. 413, 414
Habicht, V. C. 17n
Hach, Th. 381, 381n
Hack, Jürgen, T. 350n
Hahr, A. 89n, 251n, 333n
Hans, Schn. 37, 37n
Hansen, G. v. 313n
Hansen, H. J. 344n, 348n, 392n
Hastfer, Gertrud 68
Haupt, A. 80n, 89n
Haupt, R. 293n
Hebel, Hans, Schn. 213—215, 234
Hebel (Hebbel), Markus (Marcus), Hbh. 197, 234, 253
Hedicke, R. 3n
Heidemann, Jürgen 127, 127n
Heim, Klaus, Bh. 204, 205, 205n
Heinrich, Gerhard, v. Amsterdam, Bh. 80n
Heintz, Tobias s. Heintze, Tobias d. Ä.
Heintze, Andreas 135, 158, 159, 159n
Heintze, Benedikt, Bm. 144n
Heintze, David, Kupferschmied 108n
Heintze, Hans Andreas 159n
Heintze, Johann (Hans) d. Ä., T. 89, 100, 100n, 103, 106, 159n
Heintze, Johann d. J., T. 159
Heintze, Tobias d. Ä., Bh. u. Schn. 12, 87—91, 98—100, 98n, 99n, 103, 105, 106, 108, 108n, 112, 114—117, 115n—117n, 119—139, 121n, 122n, 124n, 127n, 135n, 141, 144, 146, 148—150, 152—154, 156—160, 158n, 159n, 162, 163, 163n, 165, 167, 169—171,

174, 175, 180—182, 191, 191n, 193, 206, 240, 241, 412
Heintze, Tobias d. J., T. 89, 159, 159n
Heissmann, Lüdert, Bh. u. T. 51, 157, 158, 162—164, 163n, 166—169, 191, 193, 205, 211, 212, 216, 217
Heissmann, Maria 206
Heitmann, Jürgen d. Ä., Bh. 205n
Heitmann, Jürgen d. J., Bh. 205n
Hellwag, F. 11n, 255n
Helmers, Engelke, T. 259, 259n
Hembsen, Albert v., M. 56, 187n, 197, 199, 200
Hembsen, Hans v., M. 56, 197
Henning, E. 150n
Henning, Johann (Johannes), Bh. 204, 205, 213—215, 215n, 234
Henninghusen, Gerhardt 40, 41
Herder, Heinrich, T. 158
Heroldt, Geschl. 334
Heroldt, Augustus, Steinmetzer 7n
Heroldt, Balthasar, Zimmermeister 335n
Heroldt, Johann Georg, Arch., Bh. u. Stbh. 7, 8, 13, 334—337, 334n, 335n, 337n, 343, 369, 370
Heubel, August Gotthilf, Schn. u. T. 407n
Hinrichsen, Klaus 2n, 3n, 58n, 94n—96n, 100n, 159n 230n
Hintelmann, Ludwig, Ratsherr 144, 144n
Hintz, Elisabeth 159n
Hintz (Hinz), Hans s. Heintze, Johann d. Ä.
Hintz, Margareta 159n
Hintz, Tobias s. Heintze, Tobias d. Ä.
Hintz, Ursula 159n
Hintze, Benedikt s. Heintze
Hintze, Tobias s. Heintze, Tobias d. Ä.
Hinz, Andreas s. Heintze
Holl, Matthias, Arch. 251n, 253n
Hollender, Berent s. Geistmann
Holst, N. v. 414n
Honerjeger, Jürgen 33n
Hoops, H. 58n, 197n
Hoppenstätt, Franz, Bh. 153, 158, 160n, 180—182, 185—188, 188n, 191, 195, 205—207
Hoppenstede, Caspar, Schn. 187n
Hoppenstede, Servas 187
Horn, Donath 199
Huhn, O. 414n
Hynse, Hans s. Heintze, Johann d. Ä.

Isabella, Königin v. Kastilien 19n
Iversen 117n

Jakobson, Jakob, Schn. 63, 66
Jensen, Ch. A. 4n, 11n, 47n, 94n, 209, 242n
Jessen, P. 3n, 24n, 82n, 226n, 295, 295n
Jessen, W. 196n, 197n, 232n, 339n
Joakim (Klokau?), Schn. 19, 24
Jörgensen, Lorenz, Hbh. u. Schn. 209, 234
Johann Albrecht, Hg. v. Mecklenburg 89
Johansen, P. 17n, 19n, 23n, 37n, 223n, 232n, 339n
Johnsen, W. 205n
Josephson, R. 304n
Juel, Just, Admiral 346, 346n
Jürgen, Schn. 24

Kallmeyer, Th. 150n, 153n
Kambs, Heinrich, Schn. u. T. 14, 189n
Kampe, P. s. Campe
Karling, S. 7n, 17n, 23n, 42n, 61n, 162n, 189n, 190n, 218n, 232n, 251n, 253n, 329n, 335n, 343n, 344n, 346n, 348n, 365n
Karlsson, W. 316n
Kasemann, Rotger 70, 94
Kenkman, R. 23n

Kettler, Gotthard, OM, Hg. v. Kurland 89
Kierölff (Kjerulf), M. 420n
Kilian, Lucas 227
Kjellin, H. 21n, 74n
Klinberg, Johann, T. 411, 412
Klinck, Andreas, Bh. u. T. 350, 350n, 351
Knut, Schn. 24
Köögardal, A. 123n
Körber, E. Ph. 232n
Körber, M. 58n, 60n, 63n, 74n, 78n, 412n
Kolding, Peder Jensen, Bh. 209, 236
Koningk, Gert, Stbh. 20
Koten, Heinrich, Schn. 162
Kopf, Adri 162
Köpp, J. 397n
Krammer, Gabriel 70, 94, 95
Krause, J. W. 407n
Krause, M. 413n, 420n
Krije, Erik, Schn. 24
Kruse, Johann 365n
Kumprecht, Maria 382n
Kurlawsky, Daniel, Bh. 406n, 417
Kursel, Geschl. 169
Kursel, Catharina v. 218n
Kursel, Sigrid 130
Kursell (Kursel), Christoffer 212, 316
Kursell, Heinrich, Major 240

Laakmann, H. 54n, 365n
Ladau, Johannes, Notarius Portorii 402
Lagemann, Heinrich, Bh. 209
Lantinghausen, Simeon, Rittmeister 206n
Leiseberg, C. H., Arch. 323
Leu, Geschl. 344n
Leu, Alexander 344
Leu (Löu), Jakob, Bh. u. Stbh. 343—348
Lichtwark, A. 3n, 35n
Loeffler, Heinz 6n, 131n, 237n, 313n
Löwis of Menar, C. v. 23n, 236n, 348n
Lohn, Heinrich v., Bürgerm. 81, 81n
Londicer, Ernest Wilhelm, M. 300, 301, 301n
Lorentz (Lorentzen), Berent, Bh. 239, 242, 243, 243n
Lorentzon, Nommen, T. 413, 419, 420, 420n
Luce, J. W. L. v. 15n
Lude, Johann, T. 329
Lübke, W. 80n, 89n
Lukas, T. 253n
Lundh, Sven, Bh. 277n
Luthmer, F. 97n
Lutter, Hans v., Schn. 40

Magnus, Hg. v. Holstein 71
Malm, T. 402n
Mancelius, G. 137n
Manstein, v., General 402
Manteuffel, Graf 405, 406
Margus, A. 26n
Maria Euphrosyne, Pfalzgräfin 251
Marle, R. van 171n
Martens, Anna 206n, 257n
Martens, Berent (Gnau, Berent?), Schn. 253n, 310, 310n
Martens, Hinrik, Bh. 277n, 308—311
Martens, Johann, Schn. 310, 311
Martens, Marten, Bh. 310n
Mathies, Schn. 19
Mats, T. 350n
Matsys, Quinten 79
Matties (Mattiesen, Matthias), Marten, Schn. 41, 41n
Mayer, H. 50n, 410n
Mayer, Jakob Ernst, Hbh. 406n
Meier, P. J. 2n
Meister der Berliner Passion 24, 226
Meister Blasius aus Nürnberg 19
Meister E. S. 24
Meister in der Kirche v. Goldenbeck (Budeloch, Budewin?), Schn. 243—245, 247

Meister, Neuenburger, Schn. 149, 150, 156
Meister P. W. 24
Meister des Bogislaus Rosen s. Michaelson
Meister, Schlecker, Schn. 149, 149n, 150—153
Meister, Tilsiter 278
Meister v. Töfsala, Schn. 130
Meldrop, Roloff, Schn. 41, 44
Menschikow, Alexander 344, 374, 375
Meo, Alice 14n
Merkly, Michel, Hbh. 310n
Mettig, G. 10n, 12n, 14n
Meyer, Ältester der Schwarzhäupter 403
Meyer, Daniel 94n
Meyer, Franz, T. 398
Michaelson (Michaelis, Michaels), Andreas, Bh. u. Schn. 157, 158, 180, 182, 187, 190, 190n, 191, 191n, 195—197, 199—201, 203—207, 213, 219, 220, 243, 244
Michelsen, David Heinrich, M. 401n
Michetti, Niccolo, Arch. 368, 370, 371
Mühlenhoff, Lorenz, Bh. 257, 328
Müller (Moller), Dietrich 56, 56n. 131n
Müller, Gottfried 173, 174, 174n, 178, 183, 194, 207—209, 222, 259
Müller, Johann 56n, 131, 131n
Müller, M. 234n
Münchhausen, Johannes, Bischof v. Ösel-Wiek 71
Münsterman, Ludwig 1n—3n, 124, 125, 197
Munthe, L. W. 319n

Neuhausen, Johann Dietrich, Bh. 354, 358, 359, 359n, 361, 361n
Neumann, Nicolaus, T. 189n
Neumann, W. 6n, 10n, 17n, 23n, 26n, 41n, 46n, 56n, 68n, 81n, 98n, 108n, 144n, 149n, 197n, 209n, 223n, 264n, 268n, 292n, 310n, 311n, 313n, 314n, 368n, 407n, 414n
Niehausen s. Neuhausen
Nonnenmacher, Marcus 340
Notke, Bernt 16
Nottbeck, E. v. 6n, 10n, 17n, 26n, 46n, 108n, 197n, 209n, 223n, 313n, 314n

Öhman, Thomas, T. 352, 352n, 354
Oertel, R. 174n
Örtken, Fabian v. 255
Olof, Schn. 19
Orgelmaker, Hans 33n
Otsa, Peter 249n
Otterstedt, U. 4n, 70n
Otto, G. 90n, 150n, 153n
Overlacker (Overläcker), Anna 78

Paatz, W. 17n
Pabst, E. 199n
Pahlen, Geschl. 316
Pahlen, Johan Andreas v. d., Generalmajor 316
Pahr, Architektenfamilie 89n
Pampe (Pamp), Adam, Schn. u. T. 87, 87n, 88, 115n, 135, 158n, 160—163, 160n, 161n
Pantzar, Heinrich, T. 350n
Passer, Arent, Stbh. 23n, 42, 42n, 43, 87n, 243
Passer, Gertraud 243
Paucker, C. J. A. 131n, 328n
Paucker, H. K. 243n
Paulson, Gregor 4n
Peets, H. 23n, 223n, 232n, 339n
Peter d. Grosse 346n, 347, 348, 374
Petersohn, Hinrich, Bh. 277n
Pfaff, Joachim, Bh. 280
Pfeffer, Johann, Bh. 280, 284n
Plettenberg, Wolter v., OM. 20
Pöpel, Daniel 190
Pöpel, Justina 190
Poll, Jan d., Bh. 350n
Poorten, H. 329n, 344n
Post, Paul 26n

Precht, Burchard, Hbh. 5n, 316n
Printz, Bh. 334
Puksoo, Fr. 137n
Rabe, Geschl. 378n, 382, 383, 398n, 407
Rabe, Anthony, Bh. 404—406
Rabe, Helene Margarethe 382
Rabe, Johann Quirinus, Buchbinder 398n
Rabe, Johann Valentin, Hbh. u. Stbh. 304, 375, 378, 379, 381—383, 382n, 383n, 385, 386, 391—394, 396, 397, 397n, 400, 404, 409, 412
Rabe, Johann Valentin (Sohn oder Verwandter des vorigen) 381, 382
Rabe, Quirinus, Bh. 381—383, 392n, 397, 398, 400—404, 402n
Rabe, Quirinus, Lackierer 397, 398, 402
Rabén, H. 4n, 5n, 11n, 70n, 153n, 197n, 251n, 253n, 293n
Raschky, Balthasar, Bh. u. T. 15, 71, 72, 72n, 74—80
Raschky, Mathias Michael 72n
Rastrelli, Arch. 414
Rebane, H. 39n
Rechenberg, Johann, Oberst 199
Recke, Karl Baron v. d. 91
Recke, Mathias Dietrich v. d. 150n
Recke, Mathias v. d. 72
Reiger, Jaspar 27
Reimer, Geschl. 234n
Reineke, H. 26n
Rentelen, Georg (Jurgen) v. 166, 170n
Resse, Hans v. 40
Reuttimann (Reutiman), Johan Conrad 226, 274
Richter, Sophia 265n
Riesebieter, Martha 2n, 3n, 125n
Riewerts, Th. 174n, 213, 214, 215n
Riga, Isaac, Hbh. 262, 360, 361, 361n
Rode, Hermann 16
Römer, Geschl. 236
Römer, Elisabeth 236
Römer, Ilse 2n
Rohr, Herman 308
Roosval, Johnny 5n
Ropp, A. v. d. 15n, 99n
Rosen, Bogislaus, Statthalter v. Ingermanland 45n, 108, 180n, 184, 185, 201
Rosen, E. v. 45n, 108n, 193n, 197n
Rosen, Hans Hinrich v. 201
Rosenius, Andreas, Hausschliesser 398
Rothe, Felicitas 3n, 4n, 94n, 199n, 226n, 274n, 295n, 340n
Rudolph, H. 4n
Rydbeck, O. 4n

Sager, Jacob (Jakob), Schn. 60, 61
Sahmen, J. J. 40n
Saltza, Anthony Friedrich v., Hauptmann 292
Samson 187n
Sarudny, Iwan Petrowitsch, Arch. u. Bh. 374, 375
Scharenberg, Bernhard v. 122, 187
Schau (Schaube), Johann, Bh. 396n
Scheiding, Philipp (Philippi), Statthalter 187, 187n, 190, 328
Schlee, E. 205n
Schlegel, Veit, Schn. 41
Schlie, F. 68n, 97n, 98n, 106n, 140n
Schlüter, Gotthard, T. 350n
Schmidt, A. v. 72n
Schmidt, Robert 24n, 97n
Schniddeker, Berent s. Bennicker
Schniddeker, Hans s. Hans
Schnitler („Snetler"), Carl Gustaf, M. 402n
Schnitzker, Berent s. Geistmann
Schoenfeldt, G., T. 413, 420, 421
Schrapfer, Adam Johann 167n
Schrickmann, Magnus, Orgelbauer 229n
Schröder, A. 378n, 382n
Schröder, Abel, Schn. 209, 234, 242
Schröder, Gerhard 137n
Schrou, Thomas, Schn. 87
Schuchardt, C. 2n

Schulmann, Berend Johann v. 407, 408
Schultz, A. 80n
Schulz, Peter, Bh. 304n
Schwan, Jacob, Bh. 329
Schwartz, Geschl. 348n
Schwartz, Heinrich, T. 54
„Schweitzer", Marten s. Matties
Schwindratzheim, H. 64n, 125n
Seraphim, A. 154n
Seraphim, E. 90n, 154n
Sextra, Heinrich d. Ä., Bh. 96
Sextra, Heinrich d. J., Bh. 96, 230, 230n
Sibmacher 82
Sifferson, Simon, Schn. 189, 190, 190n, 328
Siimsen, Johann, T. 401
Sittow, Michel, M. u. Schn. 19—21, 19n
Sniddeker, Hans s. Hans
Sniddeker, Ludeke 37, 38
Sniddeker, Severin 38
Snitker, Arend 19
Snitker, Johan s. Breynard
Snitker, Michel 19
Snitker, Tonnies 40
Snyddeker, Adam s. Pampe
Snytker, Simon 19
Söderbäck, Per 312n
Söffrens, Niclas d. Ä., Bh. 311
Söffrens (Soeffrens), Niclas d. J., Bh. 311, 361n
Sommelius, G. 187n
Sommer, Michael, Bh. 96, 171, 173, 227, 230n, 378
Stahl, Johann Friedrich, Mannrichter 401
Stampehl, Magdalena 203
Staudern, Matthias v. 274
Steffen, R. 206n
Steyerwaldt, Hans Hermann, T. 304n
Stieda, W. 10n, 12n, 14n
Stockenberg, Gustav Johann, Bh. 343
Stork, K. 2n, 203n, 205n, 211n
Strömbom, S. 333n
Stüwe, Hermann, Orgelbauer 18
Taube, Geschl. 167n
Taube, Anna Elisabeth 167n
Taube, Carl Ludwig, Hauptmann 383
Taube, Dorothea v. 292
Taube, Elisabeth Baronesse 296n
Tessin d. Ä. 303, 304n
Tessin, Nikodemus d. J., Arch. 8, 302—304, 304n, 392
Tetsch, C. L. 90n
Thiele (Thiel), Elert d. Ä., Bh. u. T. 12, 13, 51, 163, 163n, 167—169, 193, 205—213, 206n, 209n, 215—222, 224—230, 226n, 232—236, 232n, 238, 239, 239n, 242—244, 243n, 248, 249, 254—257, 257n, 263, 264, 285, 286, 328, 338, 339
Thiele, Elert d. J. 239n, 243
Thieme-Becker 230n
Thiergarten, Gerdt, Glaser 159n
Thill (Dyll), Evert (Ebbert), Stbh. 206n
Thomas, Schn. 41n
Thünkel, Johannes, Graveur 295
Thuessen, Bh. 406n, 417
Thun, Geschl. 333n
Thun, Christian, M. 333, 333n
Tiesenhausen, Landrat 402
Tisik, K. 375n
Toll, R. v. 197n
Trezzini, Dominicus 344, 347
Tscherkas, Joseph, Bh. 410, 410n
Tuulse, A. 6n

Üxküll, Geschl. 54n, 275, 407, 408
Üxküll, Katharina v. 287, 288
Ulbrich, A. 2n, 126n, 143n, 175n, 185n, 194n, 215n, 260n, 262n, 278n, 280n, 281n, 284n, 288n, 289n, 290n, 361n, 366n, 371n
Ulrich, Hg. v. Mecklenburg 89
Ungern-Sternberg, Geschl. 212, 354n, 402

Ungern-Sternberg, Fabian Ernst v. 239
Ungern-Sternberg, Georg Conrad v. 354n
Unsell, Paul, T. 14n
Unselt, Johann 274
Unteutsch, Friedrich, T. 182, 183, 199, 203, 203n, 222, 236

Vaga, V. 78n, 375n, 414n
Vaquer, Jean, Graveur 295
Venneberg, E. 319n
Vermeulen, F. A. 54n
Vietinghoff, Elisabeth v. 394n
Vingboons, Jost 335
Vipers, B. 5n, 98n, 100, 100n, 144n, 148n—151n, 153n, 310n, 361n, 388n, 396n, 417n, 418, 418n
Vittinghof, Jurg v. 58n
Vogt, J. Glaser 87n
Vries, Vredeman de 42, 55, 57, 75, 79, 94, 105, 123

Wachtmeister, Anna 255
Wallin, S. 313n
Warncke, J. 11n, 61n, 82n, 96n, 100n
Warner, Heinrich, M. 270
Wartmann, Alexander, Kapitänleutnant 315
Webers, Hartmann 218n
Weidemann (Weideman), Christoffer (Christoff), T. 135, 159, 159n, 160, 181, 182, 182n, 206
Weidemann (Weideman, Weydeman), Hans, M. 159n, 160n, 166n, 170n
Weiss, Friedrich, Bh. 361, 365, 365n, 366
Welling, Otto, Obrist 52n
Wentzel, Hans, Bh. 128, 170, 173—180, 179n, 205n
Wernicke, Jochym, T. 57, 58
Wedemhoff, Hinrich d. Ä. 58
Westerhagen, Sabina Elisabeth v. 249n
Weyden, Rogier van der 79
Wibbeking, Hans 116n
Wichert, Geschl. 187n
Wichert, Peter, M. 56, 56n, 121, 121n, 122, 122n, 187n
Wiesenhütter, A. 76n
Wilhelm, Hg. v. Kurland 154
Winne, Baltzer, Schn. 60, 61, 61n, 227, 230
Winter, Joachim, Bh. 253n
Wolrath (Kasakowitz), Johann, T. 329n
Wowsack (Fouwsack), Johann, M. 19n
Wrangel, Gertrud 17n
Wrangel, Wolmer 318
Wrangell, Geschl. 121n
Wrangell, Georg Johann 405n
Wrangell, M. 167n, 318n
Wrede, C., Kapitän 165n
Wulff, Margareta 398

Yssendyck, J. J. 35n

Ziege, Conrad, Schn. 38n
Zoege, Landrat 402
Zülch, W. K. 3n, 4n, 174n, 182n, 185n, 199n, 203n
Zürn, Jörg 124, 124n

Register der Kunstdenkmäler.

(Abkürzung: K. bzw. -k. = Kirche.)

Aarhus, Domk., Kanzel 47, 48
Äksi s. Ecks
Almenhausen, K., Kanzel 279
Ambla s. Ampel
Amorbach, K., Altar 417, 418
Ampel (Ambla), K., Altar 51, Gestühl 162, Kanzel 162, 394, 394n
Anseküla s. Anseküll
Anseküll (Anseküla), K., Kanzel 59, 60, 412
Arensburg (Kuressaare)
  Laurentiusk. 58, 59, Kanzel s. Anseküll u. Jamma
  Burg 71, Wappenepitaphien 312
  Museum, Trabesgruppe 81
Arnau, ev. Pfarrk., Orgelfassade 361, Taufkammer 260
Askersund, Pfarrk., Altar 293, 294

Basedow, K., Altar 140
Bauska s. Bauske
Bauske (Bauska), K., 146, 148n, Altar 146, 148, 148n, Altargemälde 148n
Bērstele s. Bersteln
Bersteln (Bērstele), K., Kanzel 153
Bickern (Biķernieki), Katharinenk., Altar 418
Biķernieki s. Bickern
Bodenburg, K., Kanzel 325—329
Bolsward, Martinik., Kanzel 337
Brecklum, K., Kanzel 210
Bredstedt, K., Kanzel 210, 218
Bristow, K., Kanzel 106, 156, Orgelbühne 106
Brunnsbüttel, K., Altar 293
Burgk s. Neundorf

Carolath, Schlosskapelle, Kanzel 76
Cēsis s. Wenden
Cumehnen, K., Altar 284n, Taufkammer 260n

Davensberg, Bänke 33, Schränke 33
Dickeln (Dikļi), K., Altar 396, 396n, Kanzel 361, 396, 396n
Dikļi s. Dickeln
Dordrecht, Liebfrauenk., Kanzel 54
Dorpat (Tartu)
  Johannisk., Altar 350, Kanzel 341n, 348—350, 349n, Maria in einer Trabesgruppe s. Riga, Staatl. Hist. Museum
  Museum für christl. Archäologie, Holzfiguren aus Lais 397, 397n, Kanzel aus Talkhof 410n
  Rathaus (altes) 358, 359, 359n
Durbe (Durben), K., Altar 361
Durben s. Durbe

Eckernförde
  Kirche, Altar 196, 203
  Kak 232n
Ecks (Äksi), K., Altar 349, 350n, Kanzel 350, 410n

Ēdole s. Edwahlen
Edwahlen (Ēdole), K., Altar 153, 153n, Kanzel 153, 187

Fickel (Vigala), K., Altar 284, 287—292, 295, Kanzel 273—275, 277, 326
Frauenburg (Pr.), Domk., Domdechantenaltar 288, Stephansaltar 288
Freckenhorst, Bänke 33, Schränke 33
Friedrichsthal, K., Kanzel 410
Fürstenwalde, K., Altar 360, 361

Geseke, Stadtk., Holzschnitzereien 33, 34
Glücksburg, Schlossk., Altar 210
Goldenbeck (Kullamaa), K., Epitaph v. Pastor H. Göseken 243, 244, 247, Kanzel 40, 41, Taufstand s. Staatl. Kunstmuseum i. Reval, Trabesgruppe 244, 245, 247, 307
Goldingen (Kuldīga), Katharinenk., Altar 150, 150n, Kanzel 150, 150n
Grasdorf, K., Bildnis des Pastors Liebhaber in geschnitztem Rahmen 323, 324, Kanzelaltar 323
Grenzhof (Mežmuiža), K., Kanzel 361
Gross-Bresa, K., Kanzel 76
Gross-Ramsau, kath. Pfarrk., Altar 361
Gross-Schwanefeld, ev. Pfarrk., Taufbecken 262
Güstrow, Pfarrk., Kanzeltür 98n, Ratsstuhl 96, 97, 120
Guttstadt, kath. Pfarrk., Kanzel 366n, Taufbecken 262, Taufkammer 261, 262

Haapsalu s. Hapsal
Hageri s. Haggers
Haggers (Hageri), K., Altar 304, 305, 309, 375, 377—379, 378n, 392, 394, Altargemälde 304, 305, 377, Beichtstuhl 378n, Kanzel 378n
Haljal (Haljala), K., Altar s. Staatl. Kunstmuseum in Reval, Kanzel 383, 385—390, 393, 396, Trabesgruppe s. Staatl. Kunstmuseum in Reval
Haljala s. Haljal
Hanehl (Hanila), K., Altar 361, 362, 365, 365n, 366, 367
Hanila s. Hanehl
Hannover
Marktk., Schalldeckel 105
Neustädter St.-Johannis-K., Memorienschilde 324: Steding, Anton Friedrich 325
Hapsal (Haapsalu)
Schlossk., Altar 251—253, 253n
Stadtk., Kanzel 162, 361, 362, 365—367, 365n
Harju-Jaani s. St. Johannis Kr. Harrien
Harju-Madise s. St. Matthias Kr. Harrien
Heide, K., Kanzel 70
Heinersdorf, K., Altar 372, 373
Herbern, Bänke 33, Schränke 33
's Hertogenbusch, S. Jansk., Schalldeckel 105
Hildesheim, Jakobik., Kanzelaltar 326, 327
Holm, K., Altar 242

Ilten, K., Kanzelaltar 327
Insterburg, K., Taufkammer 260, 261

Jaani s. St. Johannis auf Ösel
Jämaja s. Jamma
Järva-Jaani s. St. Johannis Kr. Jerwen
Järva-Madise s. St. Matthäi Kr. Jerwen
Jamma (Jämaja), K., Kanzel 58—61, 58n
Jaunpils s. Neuenburg
Jegelecht (Jõelähtme), K., Altar 248—250, 248n, 249n, Altargemälde 248, 249n, Gestühl 130, Kanzel 130, 130n

Jelgava s. Mitau
Jewe (Jõhvi), K., Kanzel 388—393, 396, Trabesgruppe 392, 393
Jörden (Juuru), K., Altar 400, 401, Kanzel 266—268, 266n, 270, 274, 282, 284
Johannisburg, ev. Pfarrk., Kanzel 278, 279
Jõelähtme s. Jegelecht
Jõhvi s. Jewe
Juuru s. Jörden

Kaarma s. Karmel
Kärla s. Kergel
Kampen, Rathaussaal (alter) 50
Karja s. Karris
Karksi s. Karkus
Karkus (Karksi), K., Altar 418, Altargemälde 418
Karmel (Kaarma), K., Altar 78, 79, Epitaph 243, Kanzel 61—68, 63n, 75, 81, 84, 85
Karris (Karja), K., Kanzel 74—76
Karuse s. Karusen
Karusen (Karuse)
K., Altar 304, Kanzel 268—270, 268n, 273, 274, 278, 282, 284, 286, 365
Kirchenmuseum, Wappenepitaphien 312
Kegel (Keila) K., Altar 122—127, 122n, 132, 133, 138, 140, 146, 157, Kanzel 122, 126—131, 146, 157, 176, 177, 187, Schrankenwerk zwischen Chor u. Langhaus 128, 129
Keila s. Kegel
Kergel (Kärla), K., Altar s. Epitaph d. Familie Buxhövden, Epitaph d. Familie Buxhövden 77—79, 81
Kielkond (Kihelkonna), K., Kanzel 40, 67, 68, 75
Kihelkonna s. Kielkond
Kimstad, K., Wappen: Lillie, Axel Johan 316n
Kirbla s. Kirrefer
Kirrefer (Kirbla), K., Altar 418
Klein-Rogö (Lilla Rågö, Väike-Pakri), K., Brüstungspfeiler der Kanzel 311, 312
Klein-St.-Johannis Kr. Fellin, (Kolga-Jaani), K., Kanzel 354, 354n
Klütz, K., Kanzel 68
Kneiphof, Rathaus 371, Sitzungssaal des Magistrats 371
Königsberg (Pr.)
Altrossgärter ev. Pfarrk., Altar 284, 284n, 286, 289, 290, Kanzel 282, 284, 284n, 290, Taufkammer 262
Domk., Epitaph: Montfort, Friedrich u. Werner, Agnes 175, Grabmonumente: Büttner-Keuter 194, Wernsdorff, Wolff v. 194, Kopsoth, Johann v. 281
Neurossgärterk., Altar 289, Taufkammer 185
Koeru s. St. Marien-Magdalenen Kr. Jerwen
Kolga-Jaani s. Klein-St.-Johannis Kr. Fellin
Kopenhagen, Dänisches Nationalmuseum, Klausholmbett 209
Kosch (Kose), K., Altar 130n, 418, Chor 130n, Kanzel 130, 130n, Predigtstuhl 130n
Kose s. Kosch
Kreuz (Risti), K., Kanzel 129, 130, 169
Kristrup, K., Altar 47, 48, 50
Kuldīga s. Goldingen
Kullamaa s. Goldenbeck
Kumla, K., Kanzel 70
Kuppentin, K., Kanzel 106
Kuressaare s. Arensburg
Kursi s. Talkhof
Kusal (Kuusalu), K., Altar 222, 223, 235, Kanzel 162
Kuusalu s. Kusal

Lääne-Nigula s. Pönal
Lais (Laiuse), K., Holzfiguren s.

Museum für christl. Archäologie in Dorpat
Laiuse s. Lais
Landsberg, ev. Pfarrk., Altar 289
Laptau, ev. Pfarrk., Kanzel 278
Leal (Lihula), K., Kanzel 273
Leiden, Pieterskerk, Schalldeckel 105
Lemo s. Lemu
Lemsal (Limbaži), K., Altar 407n
Lemu (Lemo), K., Kanzel 130
Libau (Liepaja), St.-Annen-K., Altar 311, 361n
Liepaja s. Libau
Lihula s. Leal
Lilla Rågö s. Klein-Rogö
Limbaži s. Lemsal
Lindtorf, K., Kanzel 187n
Lübeck
Ägidienk., Kanzel 398, Orgelfassade 378—381, 386, Orgelfuss 61, 277, 230, Stuhlbekrönung 381, Vorsteherstuhl 398
Domk., Kanzel 61, 62, 65, 66, 398, Gestühl d. Kaufleute 17, fürstbischöfliche Grabkapelle 381, Orgelskulpturen 380, 381, Uhr 173, 224
Jakobik., Brüstung 230, Emporentreppe 230, Kanzel 385, 386, 393, Pfeilertäfelung 227, 230
Marienk., Epitaphien: Conradi, Hinrich 58, Möller, Lorenz, Bürgermeister 197, Wedemhoff, Hinrich d. Ä. 58, Lettner 57, Gestühl: Bergenfahrerstuhl 17, Nowgorodfahrerstuhl 17, Schonenfahrerstuhl 17, Senatsstuhl 33
Petrik., Brüstung eines Stuhles 381
Ehem. St.-Lorenz-K., Steinrelief v. St. Laurentius 378
Fredenhagensches Zimmer, Wandgetäfel 95, 96
Handelskammer, Wandtäfelung 61
Rathaus, Kriegsstube, Fries 60, 61, 96
Lüganuse s. Luggenhusen
Luggenhusen (Lüganuse), K., Altar 238, 239, 254—257, 260, 284—286, 288, 316, Altargemälde 286, Epitaph 257, Kanzel 238, 239, 254—257, 260, 316, 328, Wappenepitaph: Wrangell, Georg Johann 405n

Märjamaa s. Merjama
Maglarp, K., Kanzel 70n
Malchin, K., Kanzel 105
Malmö, Petrik., Schalldeckel 105
Marggrabowa (heute Treuenburg), ev. Pfarrk., Taufkammer 261, 262
Martna s. St. Martens
Mecklenburg, Pfarrk., Altar 140
Merjama (Märjamaa), K., Altar 278, 292, 292n, 293, 295, 306, 320, 234, Kanzel 54n, 294n, Kruzifix 235
Mežmuiža s. Grenzhof
Mitau (Jelgava)
Annenk., 90, Gestühl 130
Trinitatisk. 90, 90n, 91, 146, Altar 90, 137—144, 137n, 148—150, 153, Bank o. Brüstung 97, 98, Empore 91—100, 103, 106, 120, Gedächtnistafel: Becker 92, Kanzel 90, 91, 100—103, 105, 106, 110, 112, 119, 123, 124, 127, 144, 154, 156, 157, Orgelbrüstung 98n, Pult 157, Orgelbrüstung 98n, Pult 98—100, 103, 106, 108n, 124, 133, 159n, Stuhl 108n, Wappen: Recke, v. d. 91
Schloss 90, Schlosskapelle 90
Mohn (Muhu), K., Altar 419, 420, 420n, Altargemälde 420n, Kanzel 72—76
Moskau, Menschikow-Turm 375
Mühlhausen, ev. Pfarrk., Altar 361
Muhu s. Mohn
Mynämäki (Virmo), K., Kanzel 130, 169

Narva
Finnische K., Kanzel 394, 394n
Johannisk. (Schwedische K.), 392, Altar 190, 333, 392n, „Chorwerck" s. Städt. Museum, „Conterfeyen-Rahmen" 402, Gestühl 336, 337, 340, Kanzel 392—394, 392n, 396
Verklärungskathedrale 331, Altar 331—333, Altargemälde 331, 333, Bilderwand 344—346, Gemälde mit Rahmen 329—331, Kanzel 189, 190, 190n, 328, Kruzifix 234, 235, 247, 307, 308
Kirchhofsportal 335
Börse 335
„Kerl" (Pranger) 232
Museum, Städtisches: „Chorwerck" der Johanniskirche 335, 335n, Christusfigur 335
Privathäuser: Kettlewell 344, 344n, Kochen, Christoffer v. Burggraf 335, 336, Poorten 343, 344, Schwartz 346—348, 346n, 348n, 404, Vingboons, Jost 335
Rathaus: Portalbekrönung 7n, 8n, Ratsgestühl 189, 190, 329
Neudorf, K., Kanzel 76n
Neuenburg (Jaunpils), K., Altar 149, 149n, 150, 150n, Kanzel 150, 150n
Neuhausen, K., Altar 361
Neustadt, K., Kanzel 82
Nijmwegen, Stadthaus 50
Noarootsi s. Nuckö
Nordenburg, K., Altar 360, 361
Nordhausen, K., Chorgestühl 17n
Norrsunda, Pfarrk., Kanzel 153, 153n
Nousiainen (Nousis), K., Kanzel 130
Nousis s. Nousiainen
Nuckö (Noarootsi), K., Kanzel 167, 168, 211, 212

Oberningk, K., Kanzel 76
Oberpahlen (Põltsamaa)
Kirche, Altar 402
Schloss 414, 414n
Ö. Torp, K., Kanzel 70n
Offer (Ruhr), Rittergut, Schrank 35
Ormsö s. Worms
Ortelburg, ev. Pfarrk., Kanzel 279
Overhagen, Bänke 33, Schränke 33

Pärnu s. Pernau
Pärnu-Jaagupi s. St. Jakobi Kr. Pernau
Palamuse s. St. Bartholomäi
Parchim, K., Orgelchor 97
Pernau (Pärnu)
Elisabethk., Kapelle, Kruzifix 247
Nikolaik., Kanzel 52—54, 52n, Wappenepitaphien 312
Peterhagen, K., Kanzel 366n
Pettelkau, kath. Pfarrk. †, Altar 290
Peude (Pöide), K., Altar 412, 415, 416, Kanzel 68—71, Wandschrank 43
Pilistvere s. Pillistfer 352n, 354, Chor 352n, Gestühl 352n, 354, Kanzel 352—354, 352n
Pillistfer (Pilistvere), K., Altar
Pöide s. Peude
Pölwe (Põlva), K., Kanzel 40n
Pönal (Lääne-Nigula), K., Altar 421
Polchow, K. Kanzel 68
Powunden, ev. Pfarrk., Kanzel 278
Põltsamaa s. Oberpahlen
Põlva s. Pölwe
Pr.-Holland, K., Altar 360, 361
Püha (Püha), K., Altar 412, 415—418, Kanzel 412, 412n

Räpina s. Rappin
Rakvere s. Wesenberg
Randen (Rannu), K., Kanzel 38—40, 348
Rannu s. Randen
Rapla s. Rappel
Rappel (Rapla), K., Altar 400, Kanzel 273, 274, 305
Rappin (Räpina), K., Holzfiguren an der Westwand 407n

Remte s. Remten
Remten (Remte), K., Altar 418
Reval (Tallinn)
Dominikanerk., Altar 16, Empore 161
Domk., Altar 8, 299—304, 308, 392, Altargemälde 300, 301, 301n, „Capitularium-Stühle“ 163, Grabmal: De la Gardie, Pontus 42, Ryning, Olof 43, 76, Empore 405, 406, Epitaph: Hastfer, Johann v., Landrat 7n, 8n, Kanzel 186, 187, 263—268, 264n, 270, 286, 326, 392, Trabes 308, Wappenepitaphien: 312—314, 316, 318, Bistram, Jörgen v. 319, Bremen, Paul Johann, Oberstleutnant 313, Hoyningen-Huene 405, Knorring, Fromhold v. 322, Pahlen, Johann Andreas v. d. 316—318, 320, 321, Pilchau, Pilar v. 405, Richter, Christoph Adam 405, Taube, Ludwig Wilhelm v. 320, 321, Tiesenhausen, Fromhold v. 321, Wrangel, Reinhold v. 318n, 320, 321, Wrangel, Wolmer v. 318—320, 318n, Üxküll, Geschl. 320, Üxküll-Güldenbandt, Otto 321
Heiligengeistk.
Altar 16, Emporen 222, 228—230, Gemälderahmen der Schwarzhäupter 161, 161n, Gestühl 17, 20, 160, 161, 161n, Kanzel 81—88, 116, 119, 123, 143, 154, 156, 160, 161, 267, Kapelle des Rates 87, Orgel 229, 229n, Orgelempore 229, Predigtstuhl 116, Wappen: Wrangell, Geschl. 17n, Zifferblatt einer Uhr 286, 306
Nikolaik.
Altar 16, Christophorus-Figur 110, 111, Bild v. Sittow 19, Empore 166, 166n, 167, 205, 207—209, 211, 212, 215, 216, 218, 222, 228, 229, Epitaphien: Bock, Heinrich, Superintendent s. Antoniusaltar, Müller (Moller), Dietrich 36n, 56—58, 82, 131n, Müller, Johann 131—134, 138, Rechenberg 199—201, Rosen, Bogislaus 185, 191, 193—197, 197n, 199—201, 203, Stecher, Gottfried, Pastor 306, 306n, 307, Thieren, Heinrich v. 306, Gatterwerk (für die Orgel?) 339, 340, Gestühle: einfache, kleinere 31, 36, v. Geistmann 49, 50, Männer- u. Frauenbänke 27, 30—32, 34—36, v. Pampe 160—162, 161n, Ratsherrenstühle 27—31, 33—37, 120, „Ritterstühle“ 31, 32, 34—36, 50, Schwarzhäupter 36, 37, Grabstätte: Rosen, Bogislaus, 180, 184, 185, Grabstein: Ballivi 22, 23, Kanzel 44, 101, 108, 110—114, 119, 123, 127, 128, 132, 144, 156, 157, 166, 180, Orgelchor, Brüstung 170, 170n, 173, 174, 176, Orgelempore 160n, Orgel 33n, 232, 233, 233n, 238, 239, Paneel 37, 44—46, 163, 167, Täfelung 208, 209, Taufbecken 27, 32, 33, Triumphgruppe 76, Wandleuchter 131, 131n, Wandtafel 110, Wappenepitaph v. Wartmann, Alexander, Kapitänleutnant 315, 316, 318—321
Antoniuskapelle: Antoniusaltar 45—49, 46n, 51, Epitaphien: Essen, v., Leutnant 243, Gydeberg, Sven 236—238, 257, 295, Totentanz 41n
Olaik. 114, 115, 117, 120, 199, 413, Altar 420, 421, Epitaphien: Scheiding 187n, Schwarzhäupter 122, 131, 132, 135, 137, 138, 157, Gestühl und Epitaph des Rates 115—117, 120, 121, Schwarzhäupter 163, Kanzel 186, 187, 414, 413, 420, Paneelwerk der Schwarz-

häupter 121n, Wappenepitaphien 314
Schwedische K. 259, Altar 341, 394, 395, Kanzel 163, 164—166, 168, 270, 271, 273, 288, 320, Orgel 232, 233, Ratsstuhl 163, Taufbecken 260, Taufkammer 257, 259—263
Verklärungsk., Bilderwand 374., 375
Gilde, Grosse, Schrank 37, 37n
Katharinenthal, Lustschloss 368—373, 379, 380
Kunstmuseum, Staatl., Altar zu Haljal 383, 386, 387, 393, 396, 397, Altargemälde, Wiederholung desjenigen der Domkirche zu Reval in reich geschnitztem Rahmen 301n, Christusfigur aus Stein 403, 404, Holzstatuette König Knuts des Heiligen 25, 26, Prangerfigur 232, 232n, 234, 235, Taufstand aus Goldenbeck 41n, Trabesgruppe zu Haljal 383, 386, 387, 393, 396, Wappenepitaphien 312
Museum, Historisches, Epitaph: Hasselblad, Pastor 253n,
Portale: Florellsches Haus (Scheelsche Bank) 236, 260, 263, Langstrasse Nr. 61 22—25, Langstrasse Nr. 71 185, 186
Rathaus, Fries 222—230, 234, 338—340, 339n, Malereien der Wandfelder 223, 224, Pult 87, Ratsgestühl 17, 17n, 33, Schrank 41, Schrankwerk 26, 87
Schwarzhäupterhaus, Bank mit Mohrenköpfen 233n, Epitaph 120, 121, Fassade 43, 44, Gestühl 17n, Tür 44, 47—49, 51
Stadtapotheke, Truhe 37
Ridala s. Röthel
Riga
Domk., Altar 407n, 417, 420, Kanzel 144, 146, 349
Jakobik., Triumphkruzifix 76
Jesusk., 144n, Altar 144n
Johannisk., Altar 418
Petrik., Kanzel 100n, 414, Orgelfassade 370
Museum, Staatl. Historisches, Mönchsfigur vom Innenportal d. ehem. Stiftspforte 383n, Maria in einer Trabesgruppe aus der Johanniskirche zu Dorpat 350—352
Privathäuser, Dannenstern 344n, v. Reutern 335n
Risti s. Kreuz
Rochau, K., Kanzel 187n
Röthel (Ridala), K., Altar 239, 240, 242, Chorschrank 240, Kanzel 167, 168, 212, 213, 215—218, 220—222, 239, Triumphbalken 239, 242, Wappenepitaph: Kursel, Christoffer 316, 318
Roskilde, Domk., Orgelprospekt 242
Rügenwalde, Gertraudenkapelle, Altar 154, Kanzel 153—157
Rujen (Rūjiena), K., Kanzel 54
Rūjiena s. Rujen
Salgale s. Sallgaln
Sallgaln (Salgale), K., Altar 310, Kanzel 310
St. Bartholomäi (Palamuse), K., Altar 354, 356, 358—361, 361n, Kanzel 354—356, 358—361
St. Jakobi Kr. Pernau (Pärnu-Jaagupi), K., Altar 418, Kanzel 167, 168, 216—218, 221, 222 227
St. Johannis Kr. Harrien (Harju-Jaani), K., Altar 401, 402, 402n
St. Johannis Kr. Jerwen (Järva-Jaani), K., Altar s. Epitaph v. Bogislaus Rosen in d. Nikolaik. zu Reval, Gestühl 158, 180, 181, Grab-

schrank 197, 199, Kanzel 153, 158, 181—185, 181n, 187—189, 197, Schrankenwerk 158, Trabes 158, 180, 181
St. Johannis auf Ösel (Jaani), K., Altar 419
St. Marien-Magdalenen Kr. Jerwen (Koeru), K., Altar 165, Gestühl 165, Kanzel 165, 166, Kruzifix 307—309
St. Martens (Martna), K., Altar 296, 296n, 297, 299, 304, 309, Kanzel 413
St. Matthäi Kr. Jerwen (Järva-Madise), K., Altar 291, 292, 394, 395, Altargemälde 291, Kanzel 167, 167n, 220—222, 394, 395
St. Matthias Kr. Harrien (Harju-Madise), K., Kanzel 412
St. Petersburg, Peter-Pauls-Kathedrale, Bilderwand 375
St. Simonis (Simuna), K., Altar 284, 286, 288, 292, 295, 301, 302, Kanzel 407—410
Satrup, K., Kanzel 210
Schleck (Zlēkas), K. 149, 150, Altar 149, 150, Kanzel 151—153, 187, Patronatsstühle 150, 151
Schnellwalde, ev. Pfarrk., Altar 360, 361
Schönfliess, ev. K., Altar 125, 143n
Schwedt, Schloss 373
Simuna s. St. Simonis
Skaffögaard, Prunkschrank 48, 49
Stettin, Domk., Kanzel s. Friedrichsthal
Stockholm, Riddarsholmk., Altar 304
Straubing, K., Kanzel 410
Subate s. Subbath
Subbath (Subate), K., Kanzel 361
Sutlep (Sutlepa), Holzkapelle, Kanzel 411, 412
Sutlepa s. Sutlep

Taivassalo (Töfsala), K., Kanzel 130, 169
Talkhof (Kursi), K., Kanzel s. Museum für christl. Archäologie in Dorpat
Tallinn s. Reval
Tartu s. Dorpat
Tilsit
Deutsche Kirche, Altar 125 ev. Pfarrk., Kanzel 278
Toal (Tuhala), Kapelle 50, 50n, Kanzelaltar 50, 50n, 51
Töfsala s. Taivassalo
Torma (Torma), K., Kanzel 410
Türi s. Turgel
Tuhala s. Toal
Turgel (Türi), K., Altar 295, 296, 299, 301, 302
Turinge, K., Wappen: Dahlberg, Erik 319

Überlingen, Rochus 124
Ugahlen (Ugāle), K., Kanzel 396n
Ugāle s. Ugahlen
Ullersdorf, K., Kanzel 76

Väike-Pakri s. Klein-Rogö
Vaivara s. Waiwara
Valga s. Walk
Valjala s. Wolde
Varbla s. Werpel
Vigala s. Fickel
Virmo s. Mynämäki
Völligshausen, Bänke 33, Schränke 33
Vormsi s. Worms

Waiwara (Vaivara), K., Altar 421, Kanzel 412
Walk (Valga), Katharinenk., zwei Holzfiguren 397n
Wehlau, ev. Pfarrk., Altar 143
Wenden (Cēsis), K., Grabmal: Nidecki, Andreas Patricius, Bischof 76
Werpel (Varbla), K., Altar 418, 419
Wesenberg (Rakvere), K., Altar 394—396, 394n, Kanzel 221, 222, 235, 273, 279, 365, 394

Wismar, St.-Jürgen-K., Sängerchor 97
Wolde (Valjala), K., Altar 419, 420, Kanzel 74, 412, 413, 413n
Wolfenbüttel, Marienk., Schalldeckel 105
Wormditt, kath. Pfarrk., Taufbecken 262n
Worms (Ormsö, Vormsi), K. 218n, Altar 250, 251, Kanzel 167, 168, 218—220, 218n, 222, 227, 229, 235
Zlēkas s. Schleck

Bildernachweis.

Die Aufnahmen dieser Arbeit gehören mit wenigen Ausnahmen dem Kunsthistorischen Institut der Universität Dorpat und sind grösstenteils nach Anweisungen des Verfassers von den Photographen K. Akel, Reval (Denkmäler in Reval) und E. Selleke, Dorpat (sonstige estländische Denkmäler) ausgeführt worden. Die Aufnahmen in Mitau machte E. Goetze. Weitere Aufnahmen lieferten: Rambach, Reval, I, Parikas, Reval, XVII, 98, 122, 130, 195; Tölpt, Reval, 3, 128; N. Nylander, Reval, XXVII, 90, 122, 195; Grünthal, Hapsal, XIX, 108—111, 115—117, 119, 131, 132, 138, 181, 210; Haidak, Narva, XVIII, 192, 194, 198, 199; Sarap, Wesenberg, 36, 96, 174, 224, 225; Kranhals, Pernau, 134; Kalamees, Dorpat, 34, 39, 245—248; Buhgan, Arensburg, 33, 40, 133; Moora, Dorpat, 204—206; Peets, Reval, 62, 91; Tuulse, Dorpat, 27, 121, 250; Vipers, Riga, 209, 233; Campe, Riga, 234; Denkmälerverwaltung, Riga, 75, 76, 201; Denkmälerverwaltung, Helsinki, 66, 83; Waldén, Örebro, 168; Kunstgeschichtliches Seminar der Universität, Marburg, XXVIII b, 5, 6, 73, 74, 85, 152, 153, 179, 180, 213; Staatliche Bildstelle, Berlin, 77; Kjellin, 28, 31, 32, 37; Karling, 7, 8, 9, 11, 13, 16, 19, 78, 86, 97, 120, 176, 200, 237; alte Aufnahme 2.


OSTSEE
RIGAER
MEERBUSEN
PEIPUS-
SEE
REVAL
HAPSAL
ARENSBURG
SWORBE
PERNAU
DORPAT
NARVA
RIGA
GOLDINGEN
MITAU
LIBAU
Kunda
Haljal
Maholm
Luggenhusen
Jewe
Waiwara
Wesenberg
St. Katharinen
St. Jakobi
Kl. Marien
St. Simonis
Kusal
Jegelecht
St. Johannis
St. Jürgens
Kegel
Rogö
St. Matthias
Paddis
Kreuz
Toal
Kosch
Ampel
St. Matthäi
St. Johannis
Marien-Magdalenen
St. Petri
Haggers
Jörden
Rappel
Merjama
Sutlep
Nuckö
Worms
Ponal
St. Martens
Rothel
Goldenbeck
Fickel
Pühhalep
Turgel
Torma
Lais
St. Bartholomäi
Allatzkiwwi
Marien-Magdalenen
Talkhof
Ecks
Oberpahlen
Pillistfer
Fennern
Kirrefer
Leal
Karusen
Hanehl
St. Jakobi
St. Michaelis
Werpel
Audern
Gr.-St.-Johannis
Kl.-St.-Johannis
Fellin
Randen
Hallist
Karkus
Helmet
Rappin
Pölwe
Rujen
Walk
Dickeln
Wolmar
Lemsal
Wenden
Bickern
Kandau
Stenden
Ugahlen
Landsen
Windau
Schleck
Edwahlen
Remten
Lesten
Neuenburg
Durben
Sallgaln
Bersteln
Bauske
Grenzhof
Subbath
St. Johannis
Mohn
Karris
Peude
Wolde
Kielkond
Karmel
Kergel
Püha
Ansekül
Jamma
Runö
Landesgrenze
Frühere Gouvernementsgrenze
10 5 0 20 40 60 80 100 Km